JOÃO BERNARDO

arte e espelho

Passa Palavra
2021

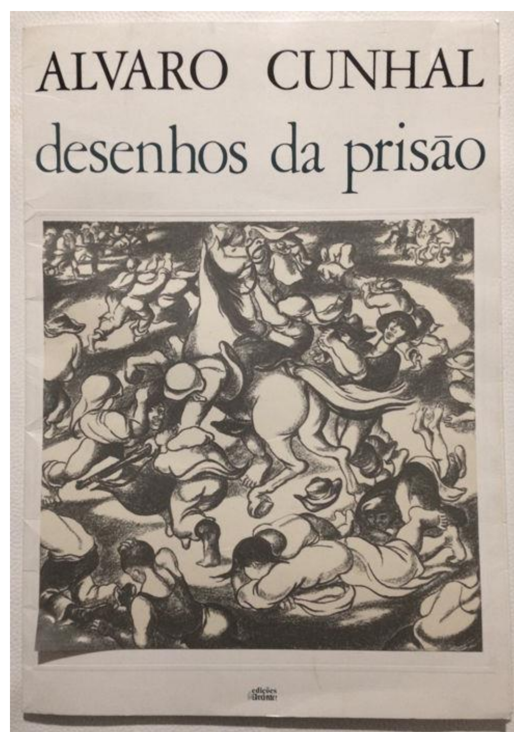
1

A estética não é um *bibelot* que se possa pôr e tirar. A estética é inelutável. A estética é *a maneira como*. A escolha da visão, do ângulo e do enquadramento é estética, uma pintura sem tinta nem pincel. O balancear do corpo a andar e o ritmo dos passos são estética, uma música sem instrumentos. O uso das mãos e a cadência dos gestos são por si só estéticos, e qualquer objecto que fabriquemos é estético, mesmo a letra que traçamos com o lápis, porque reproduz aqueles ritmos. Tudo o que fazemos, fazemo-lo de certa maneira, e essa maneira é a estética. A maneira como alguém anda é condicionada pela coluna vertebral e pelo formato dos pés. Se uma pessoa tiver a coluna torta e os pés chatos, será que andará de uma única maneira determinada? Não. Ela não poderá andar de certas maneiras, mas terá — como qualquer outra pessoa — um quadro ilimitado de maneiras de andar. O ritmo, as oscilações do corpo, tudo isso, que está ao dispor de qualquer pessoa, é a estética. Mesmo aquilo que nos é exterior deixa de o ser quando olhamos ou escutamos, e precisamente a maneira como vemos e ouvimos é a estética.

A fotografia serve aqui de demonstração, porque é obtida graças a um aparelho provido de automatismos. Podia imaginar-se, então, que ela fosse objectiva, independente do nosso olhar, dos nossos gestos. Mas é o contrário, cada pessoa, cada fotografia. Cartier-Bresson nunca cortava as suas fotografias nem as ajustava posteriormente, deitava-as fora se não gostava e tudo o que agora admiramos resultou exclusivamente do olhar, do ângulo, do momento. Vejam um retrato por August Sander, que parece o mais imparcial dos fotógrafos, e será que alguém é capaz de fotografar como ele? Não há automatismos, mas apenas o olhar e a escolha do enquadramento e da luz, a noção do momento. Em vez de ser objectiva, a fotografia é também *a maneira como*. A isto ninguém foge.

Quem julga desprezar a estética comporta-se como uma freira a quem se mostre uma imagem pornográfica. Ela benze-se e olha para o lado. Mas a questão é que no lado para onde ela olha existe estética também, tal como existe na maneira como

olha, no gesto de cabeça, no ritmo do olhar. Não se foge da estética. Esta analogia foi-me sugerida por algo que ocorreu há muitos anos, quando deambulava na Feira do Livro, em Lisboa, na companhia de um celebrado teórico da extrema-esquerda de outro país. Ao passarmos diante do pavilhão da editora do Partido Comunista chamou-lhe a atenção um volume de grande formato, com os desenhos feitos na prisão por Álvaro Cunhal, o já falecido secretário-geral do Partido e figura notável da luta contra o fascismo. Perante o espanto do meu acompanhante, eu expliquei-lhe que Cunhal se interessara por arte, escrevera obras sobre o assunto e os seus desenhos são bastante bons, à maneira da arte flamenga da Renascença tardia, fazendo lembrar Pieter Bruegel, o Velho. Mas quando peguei num exemplar do livro para lhe mostrar, o teórico da extrema-esquerda virou a cara para o lado e mesmo a minha insistência não o convenceu a olhar. No entanto, era uma pessoa que discorria por vezes acerca de arte, mas era uma arte que ele não via, só lia nos livros. Naquela tarde, aquela recusa do olhar ensinou-me muita coisa. Quantos outros como ele eu encontrei depois!



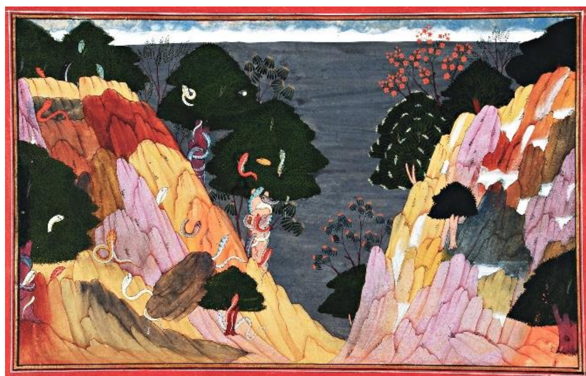
O feio decorre da estética não menos do que o belo. Não me refiro à representação artística do feio, e belíssimas obras se fizeram a representar a fealdade. A arte pode ser uma visão atroz. Nem importa aqui definir o que é feio, ou tentar fazê-lo. Eu sei demonstrar por que motivo *A abnegação do capitão Desse*, de Théodore Gudin, é um péssimo quadro e *Sombra e escuridão. A noite do dilúvio*, de Turner, é uma obra-prima. Mas que importa? Haverá sempre quem prefira o Gudin ao Turner.

Basta dizer que, para o gosto e os valores de cada um, a estética não impera menos na fealdade do que na beleza. Quem julgar que desfeando uma coisa foge da estética engana-se; está apenas a fugir da beleza. A pichagem, que é para mim uma

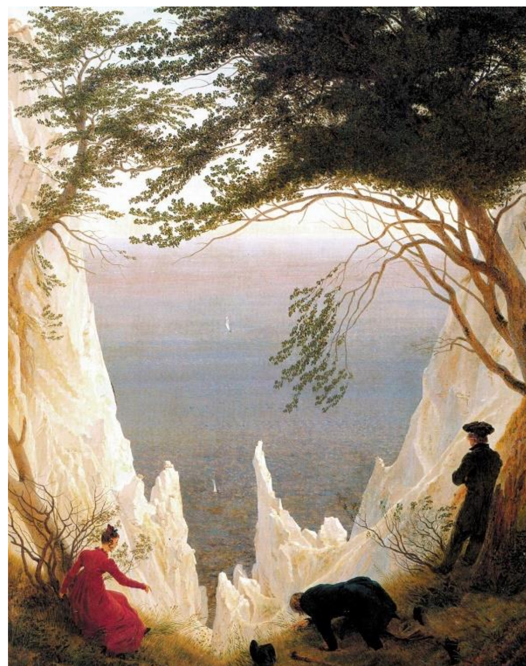
forma activa de promover a fealdade, não deixa por isso de ser um gesto estético, e as caligrafias sofisticadas de Cy Twombly podem servir-me para definir o que não é pichagem. Que perverso destino, o dessas brigadas de poluidores da arte, inevitavelmente presas à estética! Mas não foi Jean-Michel Basquiat quem descobriu que fazia arte, foram os que sabiam o que é arte, e talvez ele tivesse procurado a morte por isso mesmo, sem suportar a noção de que necessariamente era o que não desejara ser. Por seu lado, em vez de escrever nas paredes Dubuffet seguiu o caminho inverso e usou as toscas inscrições como material das suas obras. Nos riscos dos muros ele procurava a inocência das crianças e dos loucos, mas tudo o que agora encontraria é a senilidade dos jovens. Dubuffet apreciava tanto os rabiscos como as paredes em que eles estavam, enquanto os que hoje fazem a apologia das pichagens não sabem sequer ver as paredes.

Se a estética é a maneira de cada um, comparemos duas obras que representam uma situação idêntica, dois penhascos formando um V e que se abrem sobre um panorama amplo, com árvores de um e outro lado. E, no entanto, entre o olhar de Caspar David Friedrich nas falésias de Rügen e o olhar lançado nos Himalaias por Manaku, de Guler, o que há de comum? Olhares diferentes — e tudo muda.

Nada escapa aos condicionalismos do ouvido e da visão. Nas cidades da segunda metade do século XIX rasgaram-se vastas praças, arrasando o velho casario, e as urbanizações do século XX desenvolveram o gosto pelas esplanadas e procuraram ampliá-las ou construir outras ainda maiores. Habituado a estas dimensões, o nosso olhar considera medianos os espa-



Manaku (Vento frio do sul nos Himalaias)



Caspar David Friedrich (As falésias de Rügen)

ços que a Renascença e o Barroco viram como enormes, e se hoje apreciarmos quadros dessa época constatamos que, pela escolha das perspectivas e pelas proporções usadas, os pintores parecem aumentar a dimensão de lugares que, medidos em metros quadrados, permaneceram sem alteração.

É que cada um de nós vê e ouve no contexto de hábitos e de um código de convenções estabelecido pelos grupos sociais, maiores e menores, em que se insere. Podemos passar além, mas esse contexto é a base da percepção. No entanto, como tais convenções são absorvidas a ponto de se exprimirem de modo inconsciente, a visão ou a audição surgem-nos como espontâneas e julgamos que vemos ou ouvimos aquilo que individualmente vemos e ouvimos. Há uma experiência elucidativa e que, apesar disso, raramente é sugerida pelos estudiosos de arte. Na área linguística europeia a escrita é registada da esquerda para a direita, e este sistema expandiu-se para onde quer que essas línguas vigorem. A escrita árabe, pelo contrário, processa-se da direita para a esquerda, e esta foi a norma imposta em todo o império islâmico, onde aliás o persa se escreve também da direita para a esquerda. Várias línguas indianas, nomeadamente o urdu, registam-se na mesma direcção. Comparem-se, então, pinturas e desenhos de batalhas ou quaisquer outras cenas dinâmicas executados na Europa com obras similares executadas na Pérsia islâmica ou na Índia — incluindo os Estados muçulmanos, onde a arte figurativa era praticada em assuntos laicos, não obstante as proibições da ortodoxia religiosa — e vemos que para a sugestão visual funcionar plenamente as obras devem ser interpretadas no sentido prevalecente da escrita em cada uma das áreas linguísticas. São esses os sentidos em que os espectadores, sem terem consciência, se apercebem dos movimentos e das tensões sugeridos. Agora, completemos a experiência olhando para as pinturas e desenhos na área cultural chinesa, onde a escrita ocorre de cima para baixo. Não contribuirá este facto para explicar a perspectiva aérea difundida entre aqueles artistas, em que as paisagens parecem vistas do alto, do céu, das nuvens? Esta explicação afigura-se-me tanto mais convincente quanto na China a pintura e a caligrafia têm estado intimamente ligadas, na estética e socialmente.

Assim, se a estética é a maneira como ouvimos e vemos, ela é também a maneira como concebemos. Qualquer artista, não só os desprovidos de imaginação, mas mesmo os grandes criadores, usa com maior ou menor abundância formas ou modelos, ritmos e transições já estabelecidos, por vezes importados de longe, e que definem uma época, uma escola. Mas será por isso que o pintor, o escultor ou o músico deixam de ver ou ouvir dessa maneira? Quando Chiang Yee pintou paisagens europeias, são paisagens chinesas que eu vejo nessas obras, porque foi com os seus olhos de artista chinês que ele viu as paisagens na Europa. O inverso não seria menos verdadeiro.



Chiang Yee (Para a igreja sob a chuva, em Wasdale Head)

Aqueles elementos considerados convencionais pelas outras culturas ou pelas gerações posteriores funcionam como hieróglifos ou símbolos. Mas nenhum símbolo deixa de repercutir em nós um eco emocional, e como nenhuma sensação é independente da visão e da audição, a maneira como concebemos remete ainda para a maneira como vemos e ouvimos. Não podemos duvidar de que cada pessoa vê aquilo que julga ver — e é esta visão a única que aqui me interessa. É a ela, exclusivamente, que me refiro neste ensaio. Os sociólogos que, na falta de uma área de trabalho própria, ganham a vida a parasitar as alheias, insistem que os objectos artísticos devem ser entendidos no contexto em que foram criados. Mas

um objecto torna-se artístico precisamente quando é retirado do contexto em que se insere. Esta é uma condição indispensável. Apreciamos uma paisagem como bela quando abstraímos da formação geológica das montanhas ou dos custos de produção das plantações. O olhar estético é sempre um olhar que objectiva.

Porquê então, se a estética é *a maneira como*, inseparável de nós e dos nossos mínimos gestos, se constroem objectos específicos, visuais ou sonoros, que sejam apenas artísticos ou que, pelo menos, incorporem a estética? Foi esta a questão a que os *dandies* tentaram responder negativamente no século XIX, apresentando-se a eles mesmos e à sua maneira de se exibirem e viverem como estética suficiente, e muitos conceptualistas seguem hoje um caminho idêntico. Mas o resultado é que, em vez de negarem o objecto artístico, eles próprios se objectivaram esteticamente.

Os objectos artísticos são tão inelutáveis como a estética, e as sociedades humanas mais arcaicas de que encontrámos vestígios deixaram traços artísticos. Viviam no limite da subsistência, rodeadas por uma natureza hostil, que mal conseguiam dominar tecnicamente, no limite da fome, nas condições mais precárias, mas apesar disso encontraram tempo e forças para inscrever em grutas e pedras obras de arte, as únicas que restaram, porque não temos possibilidade de conhecer as músicas e as danças dessas populações. Tal como Franz Boas admitiu em 1927, na sua obra *Primitive Art*, «de uma ou outra forma, o prazer estético é sentido por todos os membros da raça humana. Por mais diferentes que possam ser os ideais de beleza, em todo o lado é da mesma ordem o carácter geral do deleite com a beleza». E Henri Breuil, num dos volumes de *Destins du Monde*, uma monumental obra colectiva que marcou a historiografia da década de 1960, considerou a criação de objectos artísticos inequívocos como uma das características definidoras do *homo sapiens*. Meio século depois, Felipe Fernández-Armesto, na última edição da colossal *Cambridge World History*, afirmou que os humanos primitivos, nossos antepassados, tinham «o equipamento mental necessário para serem capazes de se imaginar em circunstâncias modificadas e em novos meios, e para procurarem efectuar essas modificações». Os objectos de arte foram um resultado, e um instrumento, desse «equipamento mental». É possível argumentar que as



Gruta de Chauvet

estatuetas ou pinturas rupestres não eram objectos de arte e cumpriam uma função mágica e religiosa, mas a objecção não é válida, porque a ênfase religiosa podia ter prescindido de realização material — como aliás, ao longo da história, pretenderam vários reformadores religiosos — e, em vez disso, materializou-se em objectos que pelos seus volumes, pelas suas cores e pelos seus ritmos têm um valor artístico próprio. Eram objectos tão religiosos, e ao mesmo tempo tão artísticos, como as catedrais góticas ou as igrejas do Barroco. O que quer que fossem, a maneira como o eram é estética. Nenhuma cultura, até hoje, deixou de produzir objectos artísticos.

Posso também prosseguir um raciocínio inverso e demonstrar que não há, nem pode haver, qualquer oposição entre arte e natureza, que dispense a arte considerando que basta a natureza, porque a natureza como aparência não existe se não for vista, e essa visão, sendo uma maneira como se vê, é sempre uma estética. Quando não se produz um objecto artístico específico, é a natureza a ser produzida como objecto artístico.

Se a estética não se tivesse objectivado em arte, não disporíamos de uma sucessão de obras que conferem espessura ao tempo e permitem entender a teia da história. Por isso a minha reflexão sobre a estética assenta na visão ou audição de objectos artísticos, e ao longo deste ensaio distinguirei terminologicamente a estética, enquanto categoria geral, e a arte, enquanto objectivação da estética. Na medida em que os objectos artísticos se destinam a dar relevo à estética, concentram-na e deixam-nos pensá-la melhor.

Porém, ver e ouvir é uma coisa, mas objectivar a maneira como vemos e ouvimos é outra coisa muito diferente e, se não dominarmos as técnicas, aquilo que fizermos não corresponderá àquilo que desejávamos fazer e a obra ficará frustrada. Por isso

qualquer artista que seja artista passa tantas horas do dia a aperfeiçoar as técnicas. «Desenha, Antonio, desenha, Antonio, desenha e não percas tempo», foram as instruções que o velho Michelangelo escreveu num papel para um aprendiz, segundo E. H. Gombrich em *Art and Illusion*, e quantos insistiram no mesmo! Uma técnica é perfeita quando não é sentida pelos outros, quando flui imediatamente das mãos ou da voz. Os escritores confessam por vezes que quanto mais uma página parece escrita de um jacto, mais revista e rasurada ela foi. O mesmo pode dizer qualquer grande artista. Quanta técnica existe por detrás da enganadora simplicidade! O domínio das técnicas serve para que não haja nenhum hiato entre o que vemos ou ouvimos e a representação daquilo que vimos e ouvimos. A estética é *a maneira como*, mas sem dominarmos as técnicas essa maneira ficará circunscrita a cada um de nós e não saberemos comunicá-la aos outros na forma de objectos artísticos.

Afinal, de todo aquele amontoado de formas e luzes e cores e sons que rodeiam o artista, o que é que ele assimilou no objecto artístico e comunica aos outros?

2

Se a estética é a maneira como olhamos e ouvimos, não poderá antes centrar-se na maneira como concebemos? Enquanto preparava este ensaio, folheei um livro que lera há bastantes anos e entre as anotações que fizera nas margens encontrei a seguinte — Haverá uma ilusão naturalista independente de um código de significado?

No entanto, é impossível conceber sem ver e ouvir, e qualquer símbolo, pré-existente ou inventado, suscita na nossa mente imagens e ecos. As artes hieroglíficas ou baseadas em ícones, que pressupõem ostensivamente o modo como o artista, e em geral a sociedade, entendem as hierarquias e o status dos personagens, não são independentes da visão. O ícone é como uma caligrafia. No antigo Egipto e na Assíria, por exemplo, ou na cultura bizantina ou na arte medieval anterior aos primeiros esboços da Renascença, que correspondiam a meios estritamente cingidos a uma hierarquização única e desprovidos de mobilidade social, ou ainda na Índia de tradição hinduísta, estratificada em castas, a forma, o tamanho e a posição de cada figura eram definidos consoante o lugar ocupado na sociedade. Nestes casos todas as figuras se localizavam obrigatoriamente no mesmo plano, sem perspectiva, mas diferenciavam-se eventualmente, além da dimensão, pela ordem em que se dispunham num escalonamento vertical.



Egipto (Túmulo de Menna — fac-símile)

Pelo contrário, em meios onde existisse uma pluralidade de hierarquias ou mesmo uma certa democratização e alguma mobilidade social, além de marginais e gente errante, como sucedia nas cidades da Antiguidade clássica ou da Renascença, ou ainda da China a partir do período das Cinco Dinastias, as figuras não eram

ordenadas hierarquicamente, mas no espaço, podendo ser tridimensionais, e foi nestes casos que se aplicou a perspectiva à arte. Em *Renaissance and Renascences in Western Art*, Erwin Panofsky notou, sem a explicar, que «na Idade Média havia uma estranha dicotomia entre a teoria óptica e a prática artística» e, depois de indicar que a perspectiva óptica estava divulgada no Ocidente cristão desde o século XII graças ao papel dos árabes enquanto transmissores dos conhecimentos da Antiguidade clássica, Panofsky acrescentou que «essa *perspectiva* medieval, no entanto, nunca deixou de ser uma teoria matemática da visão, intimamente ligada à astronomia, mas completamente estranha às questões de representação gráfica». Entendemos, assim, que não se tratava de uma ignorância científica ou técnica, mas da forma como pretendia representar-se visualmente a inter-relação das figuras.

Esta mesma alternativa preside à noção de retrato. Nas culturas e sociedades alheias à mobilidade social as figuras eram representadas em atitudes estereotipadas, aquelas que se esperava da função desempenhada, e do mesmo modo os rostos assemelhavam-se a máscaras, conformes à dignidade atribuída ao cargo. Não se tratava aqui de ausência de realismo, mas da correspondência à realidade social e não a qualquer aparência individualizada. Só quando a mobilidade social irrompe é que o retrato muda de significado e de objectivo, procurando-se que transmita o mais fielmente possível as formas exteriores do rosto e do corpo. E assim se constituíram dois complexos artísticos distintos, um sem perspectiva e com os rostos simbólicos, outro com perspectiva e com rostos onde se exprimiam traços individuais.

É elucidativo observar que na Índia a concepção individualizada de retrato se iniciou apenas a partir do imperador Akbar, quando se tornou hegemónica a dinastia mughal, de propensão muçulmana. Tal como escreveu Ananda Coomaraswamy, citado por B. N. Goswamy em *The Spirit of Indian Painting*, diferentemente da arte hindu, a arte mughal «interessava-se pelo carácter individual». Uma inovação tão drástica reforça a tese dos historiadores que defendem que, ao contrário do hinduísmo, o islamismo indiano proporcionou uma via de ascensão às castas inferiores. Se a dinastia mughal continuasse a atribuir às castas a mesma

função ideológica central que ocupam no hinduísmo, como seria possível explicar que numa sociedade em que não tivesse aumentado a mobilidade interna as fisionomias fossem percebidas individualizadamente? Parece-me que só uma mudança social poderia precipitar a ruptura artística. Goswamy indica a clivagem artística, embora sem reflectir sobre as suas determinantes sociais, quando observa, acerca do Rajasthan, ou seja, os Estados onde continuava a prevalecer a tradição hinduísta, que «na pintura em geral era muito imitado o estilo mughal e, nos retratos, o tipo mughal de naturalismo e de observação. Todavia, quando se pedia a um pintor rajput [hinduísta] que representasse uma fisionomia ou quando, por iniciativa própria, ele decidia fazer um retrato, parece que frequentemente se inspirava na sua provisão de conceitos e ideias que remontavam a um passado distante e recorria a uma noção mais "indiana" daquilo que um retrato deveria ser». Não se tratava aqui de limitações do olhar, mas da maneira como se olhava e daquilo que se buscava com o olhar.

Passando para a Itália na transição da época medieval para a Renascença, quando se vê uma obra de Cimabue e depois uma de Giotto, trinta anos de diferença e um foi mestre do outro, mas é já um mundo novo.



Giotto (A ascensão de São João)



Cimabue (A Virgem e o Menino)

Escreveu Dante na *Divina Comédia*, no Canto XI do *Purgatório* (tradução de Vasco Graça Moura): «Acreditou Cimabue na pintura / ser primeiro, e Giotto o há vencido, / tanto que a fama se lhe torna obscura». Contava-se naquela época que o jovem

Giotto, ainda aprendiz de Cimabue, pintara uma mosca num quadro que o seu mestre acabara de completar, e este tentava enxotar o insecto, de tão perfeita que estava a representação. A anedota serve para marcar que com Giotto se inaugurara um período em que a exactidão do detalhe assumia uma importância crescente, e para ajudar os artistas nesta difícil tarefa apareceram então múltiplas máquinas e instrumentos ópticos, destinados a fixar os pormenores fisionómicos.

Ora, ao mesmo tempo que na Renascença os rostos foram cada vez mais individualizados e trabalhados com cuidado, as perspectivas passaram também a ser mais rigorosamente definidas, aumentando a ilusão de profundidade. Depois de termos comparado uma obra de Giotto com outra do seu precursor Cimabue, podemos dar um passo adiante e apreciar *A Nossa Senhora do chanceler Rolin*, de Jan van Eyck, ou *A flagelação*, de Piero della Francesca — dois exemplos entre tantos outros, e por mais de um motivo. Como é possível que, na primeira obra, a Virgem, o Menino e o chanceler estejam na mesma dimensão e, na outra obra, que Cristo seja representado numa dimensão inferior à dos restantes personagens? Porque obedecem à mesma geometria tridimensional, claramente ordenada pelos mosaicos do chão. Já não se representam distâncias hierárquicas, mas distâncias no espaço.



Piero della Francesca (A flagelação)

No caso da China a utilização da perspectiva foi mais subtil, pois os personagens da corte dispunham-se em ordenações rigorosas, enquanto os populares se misturavam de modo caótico, mostrando assim que a racionalidade geométrica era um privilégio da elite.

Aliás, a própria perspectiva e a mobilidade social que a justifica sofreram profundas alterações ao longo dos séculos. Basta comparar o modo como Piero della Francesca ou Pietro Perugino e Camille Pissarro ou Gustave Caillebotte dispuseram as pessoas nos espaços públicos. Piero della Francesca e Perugino colocavam cada figura numa geometria bem delineada, que, assim como a relacionava com as demais, circunscrevia-a enquanto individualidade. Além de ajudarem a traçar a perspectiva, os mosaicos do chão serviam para situar cada personagem num espaço que, embora relacionado com os restantes, estava singularizado. Nas perspectivas de Pissarro ou de Caillebotte essa individualização não existe, as pessoas misturam-se no mesmo espaço. Subjacente à visão de uns estava a noção de cidadania da Renascença italiana, enquanto os outros pertenciam à sociedade mesclada de Paris na segunda metade do século XIX, a que o urbanismo do barão Haussmann conferira uma forma palpável. Entre estes dois extremos — e poderia citar muitos outros exemplos — o traçado linear da perspectiva foi progressivamente complementado, por vezes até substituído, pelas gradações da luz e pela modelagem através do *chiaroscuro*.



Pietro Perugino (Cristo dando as chaves a São Pedro)



Camille Pissarro (O Boulevard Montmartre no final da tarde)

A perspectiva é um elemento estritamente formal, mas podia ainda ser usada como um acessório na narrativa, confundindo o espaço com o tempo. São inúmeros os quadros da primeira Renascença em que episódios cada vez mais remotos de uma

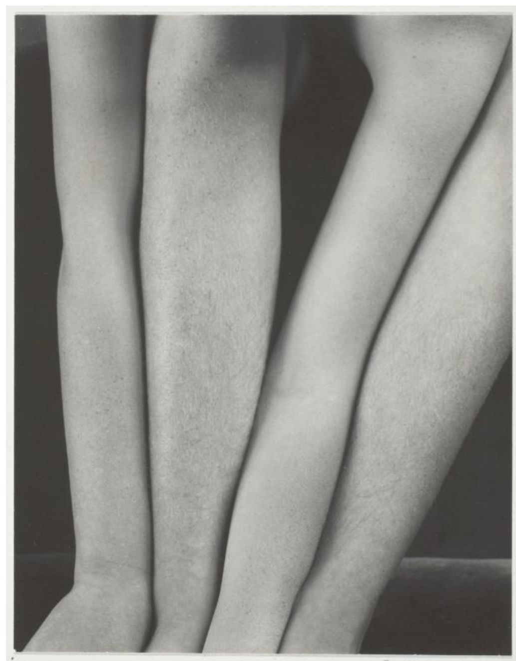
mesma história ficam situados em planos sempre mais distantes, de modo que o horizonte, a origem do espaço, se confunde com a origem do tempo. Por isso não me parece que Coomaraswamy tivesse razão ao considerar que «enquanto a arte europeia naturalmente descreve um momento do tempo, uma acção imobilizada ou um efeito de luz, a arte oriental representa um estado contínuo». E Goswamy, que o cita, partilha essa opinião, especificando que se trata da pintura indiana de tradição hindu, budista e jain dharma, mas não de tradição islâmica, em que só ocorrem raros casos. Decerto a figuração do espaço como tempo foi mais duradoura na arte indiana do que na arte ocidental, mas não foi exclusiva, embora os pintores ocidentais tivessem usado no espaço percursos lineares ou sinuosos para simular o tempo, enquanto os indianos recorreram a percursos circulares. Então, é neste aspecto, e só nele, que a arte reflecte filosofias do tempo distintas nas duas culturas.

Se nos casos de sociedades altamente hierarquizadas e sem mobilidade social a pintura e o baixo-relevo nos parecem obedecer mais à concepção do que à visão, isto deve-se ao facto de não ser esse o olhar que nós próprios lançamos, e supomos então que só na Antiguidade clássica e, depois, a partir da Renascença fosse a visão a predominar, porque corresponde ao nosso olhar. Por isso tantas pessoas hoje julgam candidamente que a perspectiva — sem se preocuparem em definir que tipo de perspectiva — é mais natural do que a representação num só plano. Mas surgem problemas, porque poderemos então presumir que a pintura abstracta esteja mais próxima da concepção do que da visão. Ora, quando Ellsworth Kelly, citado por Irving Sandler em *The New York School*, explicou que gostava de trabalhar a partir, por exemplo, de «um fragmento de uma peça de arquitectura ou as pernas de alguém ou por vezes o espaço entre as coisas ou só o aspecto que teriam as sombras de um objecto», então as obras resultantes são mais figurativas do que abstractas e a divisão entre abstracto e figurativo esfuma os limites. Se depois de ler este esclarecimento de Ellsworth Kelly eu olhar de novo uma fotografia de Cartier-Bresson feita em 1929, *La Villete, Paris*, o que vejo são os espaços entre as pessoas, e ela torna-se abstracta. De modo ainda mais flagrante, quando Edward Weston fotografava corpos, resultavam fotografias abstractas. Ou preste-se

atenção em *O absinto*, de Degas, uma obra de 1876, à geometria das mesas e do banco e do espelho, e a mulher e o homem tornam-se prescindíveis. Onde se desenha a fronteira entre figuração e abstracção?



Henri Cartier-Bresson (La Villete, Paris — 1929)



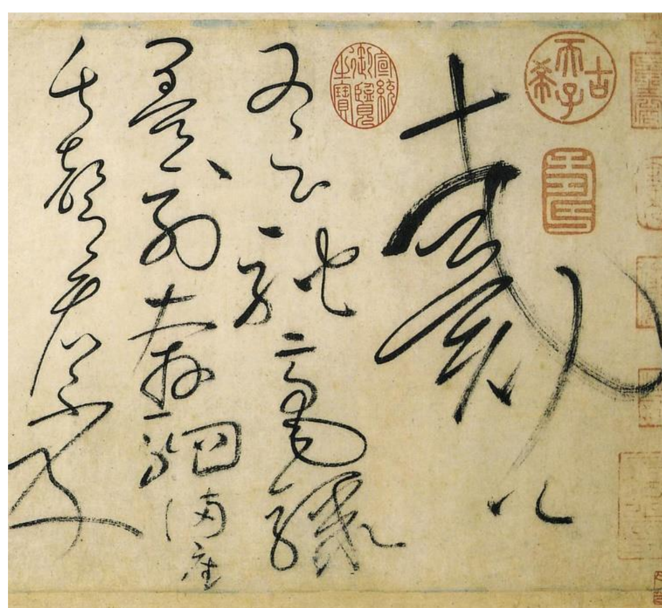
Edward Weston (Nu, Charis Wilson — 1934)

Em 1930 Theo van Doesburg observou, mas sem resultados, que a arte abstracta devia na verdade ser classificada como concreta, e que a única abstracta é a arte figurativa. Quando Silva Porto, um dos pintores portugueses mais conceituados da sua época, fez o retrato de uma vaca premiada, à maneira de um burgomestre holandês do século XVII, com a fita vermelha e a medalha em torno do pescoço, esta representação de uma vaca numa tela nada tem de comum com a vaca real e não passa de uma abstracção pictórica, enquanto Kandinsky, pelo contrário, criou formas inteiramente novas, sem correspondência na realidade, e por isso inaugurou um novo concreto.

A questão começa talvez a esclarecer-se — a não ser que se confunda mais — se recordarmos que a mesma obra pode combinar diferentes tipos de representação, como sucedeu nas pinturas rupestres em que, certamente com intuitos de magia, as figuras de animais obedeceram a critérios naturalistas, enquanto as figuras humanas foram traçadas muito esquematicamente, aproximando-se mais de

pictogramas do que de evocações visuais. No entanto, existe nessas obras uma unidade estética, o que as leva a ser simultaneamente figurativas e abstractas.

Mas é na China, onde caligrafia e pintura nasceram juntas e nos mesmos meios sociais, e onde a caligrafia foi desde sempre cultivada como uma arte e influenciou profundamente as representações de pessoas, coisas e paisagens, que mais frágil se torna a distinção entre o abstracto e o figurativo. A própria pintura chinesa não pode entender-se sem a caligrafia e E. H. Gombrich mencionou, em *Art and Illusion*, «a linguagem visual limitada da arte chinesa, aparentada à caligrafia». Então, os caracteres, as palavras, são linhas abstractas ou figuram uma representação? No museu de epigrafia de Xi'an (Forest of Stone Steles Museum) vi uma inscrição de um dos mais célebres calígrafos, Shi Huaisu, activo durante a dinastia Tang, que me impressionou pelo que nós hoje chamamos expressionismo, um grito irrefreável, e conhecendo alguns traços da sua vida, o seu desespero, o seu alcoolismo, que o fazia sair em brados pelas ruas da cidade, onde todos lhe chamavam «o monge bêbedo», imaginei quanta angústia aquele texto conteria. Mas não. O catálogo explicou-me prosaicamente que se tratava da receita de um medicamento. É que a caligrafia chinesa tem uma capacidade de expressão própria, independente do texto que narra, ou mesmo contrária a ele, por isso o estudo a partir da natureza era tão fundamental para os calígrafos como para os paisagistas. É a visão que sustenta ambos.



Shi Huaisu (Caligrafia)

Jin Weinuo, na monumental *A History of Chinese Art*, originariamente publicada pela China Renmin University Press, resumindo um debate entre Shi Huaisu e outro calígrafo, escreve que «os calígrafos deviam aprender com a natureza». Mesmo na época arcaica os calígrafos chineses procuravam tanto a beleza visual como o significado espiritual, o que distinguia as suas obras das iluminuras medievais europeias, que alcançavam a beleza graças sobretudo a elementos decorativos acessórios às letras, e não pela própria escrita, excepto em algumas maiúsculas iniciais. Essa importância atribuída à caligrafia faz da pintura chinesa um continente distinto dos outros espaços artísticos.

Mas será completamente distinto? Talvez as margens sejam indefinidas, porque na Índia as chamadas *miniaturas*, pinturas em papel que podiam eventualmente atingir um grande formato, mas se destinavam a ser apreciadas de perto nos mínimos detalhes, surgiram em estreita relação com a escrita e nunca se afastaram completamente. Esta observação pode recuar no tempo até antigos textos budistas escritos sobre suportes variados, em que a ênfase na caligrafia era equiparável à das pinturas, e deve ultrapassar o Leste da Índia para incluir o Nepal e, nas fronteiras da China, o Tibete. Decerto a proximidade entre texto e imagem não implica necessariamente uma influência, mas propicia-a, e o carácter decorativo da pintura indiana parece-me evidenciar a sua intimidade com a caligrafia. Além disso, frequentemente a narração pressuposta na pintura conjugava com figuras descritivas, minuciosas nos detalhes, outro tipo de elementos, tão abreviados que se tornavam simbólicos. Uma ambiguidade equivalente encontra-se no lado ocidental da Índia, onde o jainismo estava implantado. Um bom exemplo, que me faz lembrar o sucedido esteticamente com a arte rupestre, é a pequena pintura executada por um anónimo nos meados do século XV para ilustrar uma versão jain do poema épico persa *Shahnama*, representando o confronto de Siyavash com Afra-



Anónimo (Confronto de Siyavash com Afrasiyab de um e outro lado do rio Jihun)

siyab de um e outro lado do rio Jihun. Em contraste com o carácter descritivo dos personagens, a figuração do rio é estritamente simbólica. Esta abreviação desempenha, relativamente à figuração, a mesma função que as onomatopeias têm na linguagem, o que acentua a sua proximidade da caligrafia.

Coomaraswamy, citado por Goswamy, observou a respeito do estilo artístico seguido pelos adeptos do jain dharma: «Chamar-lhe um puro desenho subentende que se trate de uma arte de símbolos, indiferente à representação. Por outro lado, não é caligráfico, ou seja, não é deliberadamente procurada a elegância ou uma combinação de linhas elegante, e neste sentido assemelha-se mais a uma escrita feita para ser lida claramente e com facilidade». E Coomaraswamy concluiu: «Tema e fórmula constituem uma unidade inseparável, texto e figuras formam uma relação contínua do mesmo dogma no mesmo tom». Fica assim exposto o dilema que se colocará a quem tiver a fútil pretensão de demarcar, na arte indiana, pintura e caligrafia.

Em comparação com as culturas indianas, a relação entre pintura e caligrafia foi mais flagrante na Pérsia, onde «Riza Abbasi se tornou o mais admirado e imitado dos artistas no começo do século XVII graças à sua mestria no traçado da linha», escreveu Julian Bell em *Mirror of the World*. «Os ritmos sinuosos da sua pena levaram a arte persa a aproximar-se da caligrafia árabe e, na verdade, do despojamento da pintura dos literatos chineses».



Riza Abbasi (Senhora com leque)

Esta observação conduz-nos directamente ao mundo árabe, onde se impunha com rigor a proibição religiosa das figuras e onde a arte atingiu na caligrafia a sua expressão mais sublime. Na pintura e sobretudo no azulejo, um material que fez o colorido adquirir outro brilho, as curvas e contracurvas da escrita árabe teceram em redor da comunidade dos crentes um universo novo, e essa rede de sinuosidades e cores é figurativa porque reproduz os textos sagrados ou é abstracta

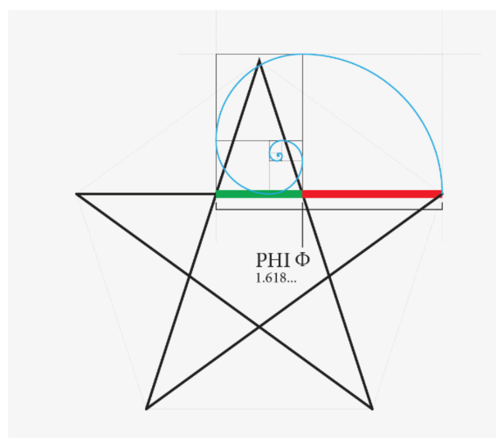
porque cria um jogo visual próprio, que não existia antes? Na pintura, tal como na caligrafia enquanto pintura, há o olhar e o gesto da mão.

E então, se o olhar é nosso e o gesto é nosso também, isto significa que toda a arte remete para o humano.

3

Se a estética, enquanto *maneira como*, é marcada pelo nosso olhar, pelos nossos gestos e ritmos, então toda a arte é antropocêntrica. Não são as coisas, o que quer que elas sejam, que se mostram a nós; somos nós que as vemos. A mão que constrói, o olho que vê, o ouvido que escuta — o antropocentrismo é inescapável, do mesmo modo que os humanos não foram feitos à imagem dos deuses, mas os deuses à imagem dos humanos.

O antropocentrismo é dinâmico graças à memória, que amalgama numa percepção única, visual ou sonora, o que percebemos no momento e o que percebemos antes. Segundo E. H. Gombrich em *Art and Illusion*, Winston Churchill, que pintava nas horas vagas, observou que «seria interessante se alguém realmente com competência investigasse cuidadosamente o papel que a memória desempenha na pintura». O objecto para o qual olhamos pode estar parado, o som que escutamos pode ser invariável, mas a visão e a audição são dinâmicas porque fundem em cada momento as memórias do passado, imediato e longínquo. A percepção não é uma sujeição passiva da pessoa a uma fonte de sensações exterior. A percepção é uma projecção activa do sujeito. A estética é *a maneira como*, mas esta maneira sintetiza dinamicamente a vida de cada um. Por isso o antropocentrismo não se constitui na arte apenas como padrão das simetrias estáticas, mas também dos desenvolvimentos ou da velocidade.

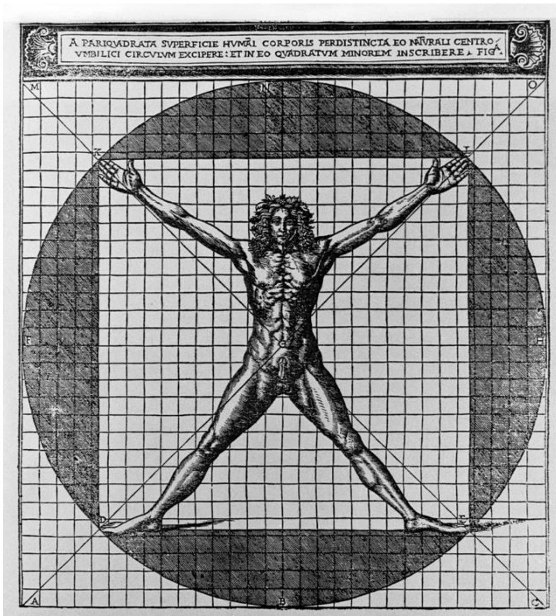


Na vasta área mediterrânica que sofreu a influência grega erigiu-se como insuperável padrão a proporção determinada pelo número de ouro. A sua definição é simples. Numa recta A B marca-se o ponto C de modo que AB/CB = CB/AC. Usando o esquema ao lado, e sendo A a ponta esquerda da recta verde, B a ponta direita da recta vermelha e

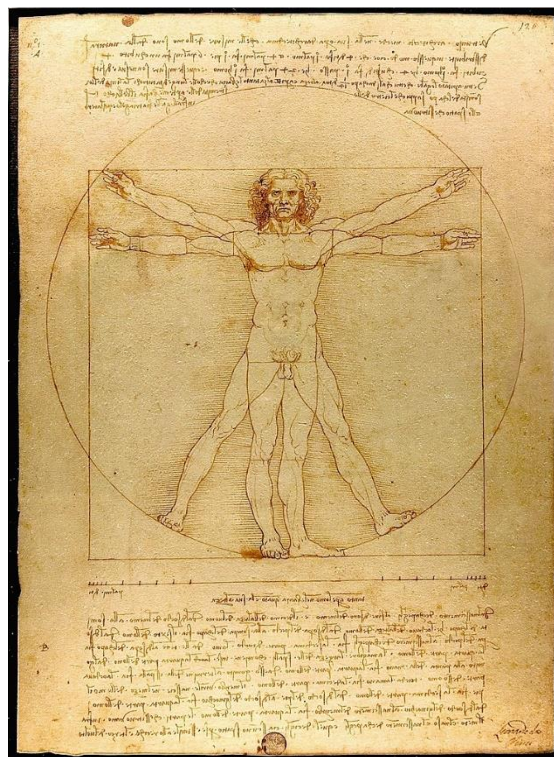
C sendo PHI, a divisão das rectas verde mais vermelha pela recta vermelha é igual à divisão da recta vermelha pela verde. O resultado é um número irracional, aproximadamente 1,618, que determina a proporção áurea. Mas o que parece um mero jogo geométrico mostra raízes profundas ao verificarmos que essa mesma proporção se encontra no pentagrama e rege as simetrias e proporções do corpo humano ou, o que nesta questão é equivalente, era concebida como expressão do corpo humano.

No *De Architectura*, escrito no século I antes da nossa era, Vitruvius afirmou (tradução de M. W. Maciel) que «a natureza de tal modo compôs o corpo humano que o rosto, desde o queixo até ao alto da testa e à raiz dos cabelos, corresponde à sua décima parte» e em seguida enunciou outras relações anatómicas, concluindo que «também os restantes membros têm as suas proporções de medida, com o uso das quais também os antigos pintores e estatuários ilustres alcançaram grandes e inumeráveis louvores». Em seguida Vitruvius mostrou a génese antropocêntrica da relação entre os microcosmos e o macrocosmo, expressa no problema da quadratura do círculo. «Acontece que o umbigo é, naturalmente, o centro do corpo; com efeito, se um homem se puser deitado de costas com os pés e as mãos estendidos e colocarmos um centro de compasso no seu umbigo, descrevendo uma circunferência, serão tocados pela linha curva os dedos de qualquer uma das mãos ou dos pés. Igualmente, assim como o esquema da circunferência se executa no corpo, assim nele se encontra a figura do quadrado; de facto, se medirmos da base dos pés ao cocuruto da cabeça e transferirmos esta medida para a dos braços abertos, encontrar-se-á uma largura igual à altura, como nas áreas definidas em rectângulo com o auxílio do esquadro». E depois de mostrar a origem antropocêntrica das proporções usadas nas construções arquitectónicas da Antiguidade, Vitruvius concluiu que «o número foi criado a partir das articulações do corpo humano».

A representação vitruviana do corpo humano tornou-se sobretudo conhecida graças à redescoberta de *De Architectura* e ao desenho de Cesare Cesariano, e celebrizou-se com a gravura de Leonardo da Vinci, mas Agrippa von Nettesheim e outros ilustraram a mesma geometria.

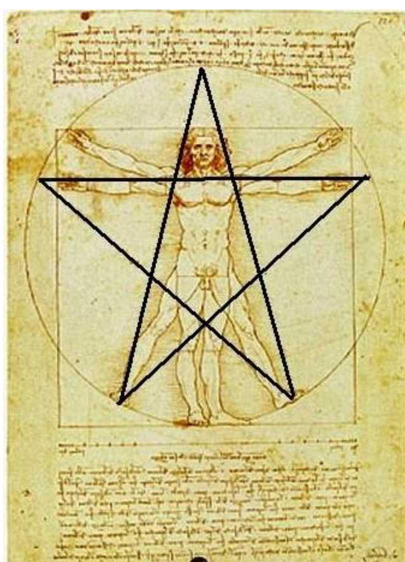


Cesare Cesariano (Homo vitruvianus)



Leonardo da Vinci (Homo vitruvianus)

Se inserirmos o *homo vitruvianus* num pentagrama, e regressando à expressão algébrica que indiquei, a divisão da distância que vai da ponta direita do pentagrama (B) até à axila oposta do homem (A) pela distância que vai dessa ponta do pentagrama até à outra axila (C) determina a proporção áurea. Aliás, a imagem pentagonal do homem como microcosmo é antiga e existem exemplos de desenhos datando do período medieval com figuras semelhantes às do *homo vitruvianus*. Já antes da redescoberta do tratado de Vitruvius, na primeira metade do século XIII, por exemplo,



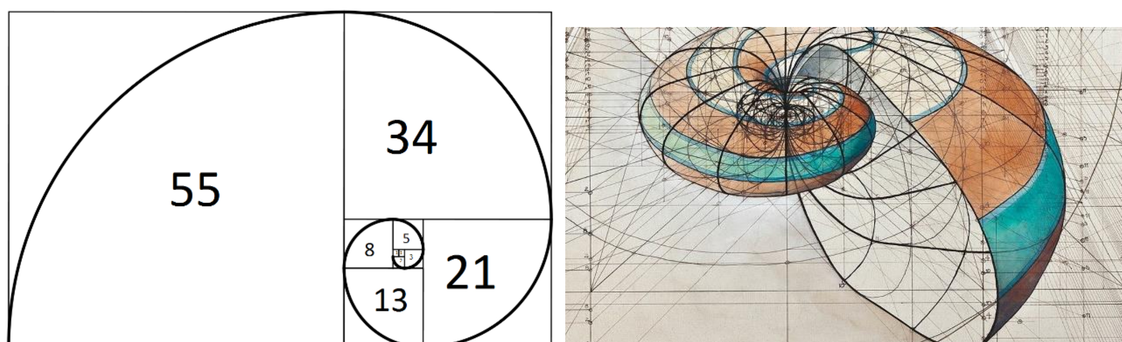
Homo vitruvianus, de Leonardo da Vinci, inscrito num pentagrama



Villard de Honnecourt (Desenhos)

Villard de Honnecourt encontrou numa águia ou num castelo o mesmo pentagrama com que traçou um rosto de homem.

Mas a proporção áurea, e com ela o antropocentrismo na arte, não se limita a reger figurações estáticas e inclui ainda processos dinâmicos. Não se trata aqui de uma simples geometria rectilínea, mas de curvas também, pois a série descoberta nos primeiros anos do século XIII por Leonardo Fibonacci, que se aproxima progressivamente do número de ouro, preside a vários casos de crescimento orgânico, desde os vegetais até às conchas dos moluscos. Para quem não saiba, a série de Fibonacci é uma sequência aparentemente simples em que cada novo número resulta da soma dos dois números precedentes (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21…). Ora, o produto da divisão de um número da série pelo número anterior aproxima-se gradualmente do número áureo. Já Kepler observara o parentesco entre a série de Fibonacci e a proporção áurea, bem como as suas implicações dinâmicas, pela presença na botânica.



Afinal, será a matemática uma linguagem aplicada à natureza pelo nosso cérebro, ou será uma formulação rigorosa de relações que existem na natureza independentemente do nosso cérebro? Transpondo a interrogação para o tema deste ensaio, é o antropocentrismo a medida com que nós avaliamos a natureza, ou é a expressão da nossa integração na vasta natureza?

Não importa qual seja o tema ou o caos aparente ou real da forma, directamente ou por oposição e contraste, e legitimando-se com a invocação do corpo humano e da natureza, a proporção áurea permeia, explícita ou dissimulada, a pintura e a escultura na tradição mediterrânica, e aquela outra forma de arte tridimensional que é a arquitectura. A questão fundamental nem consiste em definir a medida em

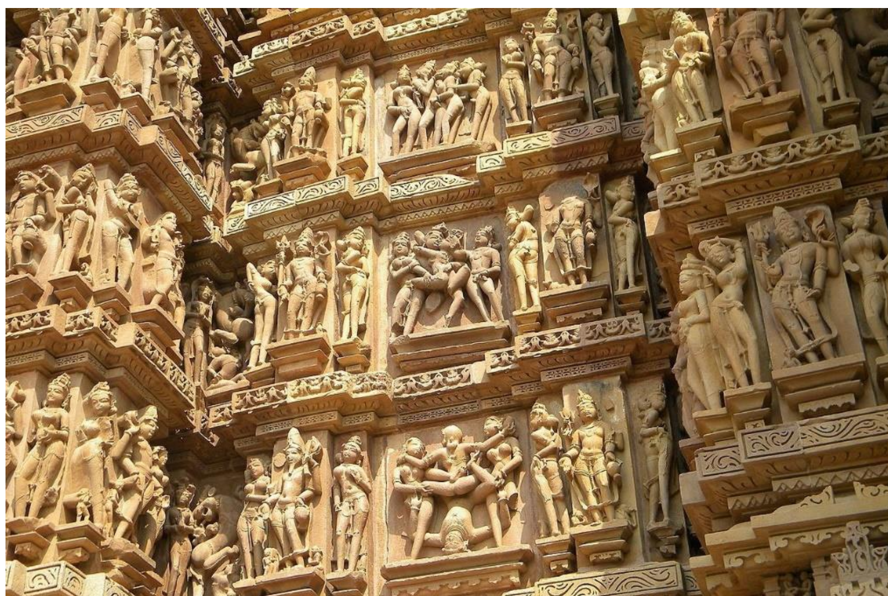
que a proporção áurea era ou não respeitada, porque o principal é que ela era vista nos corpos e erigida em norma geral da beleza. Se a arte diz respeito às aparências, é a convicção que aqui importa, e essa proporção revela a primazia atribuída ao corpo humano. No seu livro *The Nude*, Kenneth Clark observou que «o conceito de nu relaciona-se com as nossas noções mais elementares de ordem e de disposição [*design*]» e discorreu também sobre a «*dipendenza* entre o nu e a arquitectura». Leio nessa obra que, em Março de 1642, Poussin escreveu numa carta ao seu amigo Chantelou: «Estou certo de que as belas jovens que decerto vistes em Nîmes não vos deleitaram menos o espírito, pela vista, do que as belas colunas da Maison Carrée, pois estas não são senão velhas cópias das outras». E tinha razão. As colunas do templo romano de Nîmes, a Maison Carrée, limitavam-se a reflectir os corpos das jovens que passeariam na cidade dezassete séculos mais tarde. Quase dois milénios antes da carta de Poussin, um arquitecto grego, tal como o citou Matila Ghyka em *Le Nombre d'Or*, teria dito que «onde o passante vê só uma elegante capela [...] esse templo gracioso é, sem que ninguém o saiba, a imagem matemática de uma jovem de Corinto».


Templo romano, ou Maison Carrée, em Nîmes

Mais fugazmente, a curva do estômago que nas figuras do Gótico — ou, talvez mais exactamente, nórdico — aparece como distintiva da beleza ideal feminina é a mesma que a das ogivas da arquitectura do Gótico tardio. Teria sido a arquitectura a ditar o padrão de beleza dos corpos ou a beleza desejada nas mulheres a servir de modelo à arquitectura? Aliás, Ghyka considerou que a secção áurea, e com ela a simetria do corpo humano, exercera um papel preponderante não só na arquitectura egípcia e grega, mas igualmente na arquitectura gótica. E Erwin Panofsky, em *Renaissance and Renascences in Western Art*, afirmou que, enquanto a arquitectura da Antiguidade clássica obedecera a «dimensões análogas às

proporções relativas do corpo humano», a arquitectura gótica foi concebida «de acordo com uma escala que se referia à estatura absoluta do corpo humano», o que confirma o prevalecimento do antropocentrismo, embora mediante regras diferentes, em ambas as épocas.

Do mesmo modo, as sinuosidades características da arquitectura da Índia, ou mais amplamente da área cultural indiana, encontram-se também nos corpos contorcidos em actos amorosos, que decoram as paredes dos templos e preenchem as pinturas. Tudo ali dança. Walter Strich, em 1923, notou que, «por mais opostas que sejam, a arte gótica e arte arquitectural da Índia integram-se ambas na arte expressionista». Segundo B. N. Goswamy em *The Spirit of Indian Painting*, um celebrado esteta indiano do último quartel do século XIV e do primeiro terço do século seguinte, Viśvanātha Kavirāja, ao tentar definir uma «pura experiência estética», escrevera que ela «nasce de uma mãe com a visão de Deus, a sua vida é como se fosse um clarão de luz ofuscante de origem sobrenatural, impossível de analisar, e sendo, no entanto, a imagem do nosso próprio ser». Esta dialéctica entre «a visão de Deus» e «a imagem do nosso próprio ser» é, em termos filosóficos e não já geométricos, a mesma dialéctica entre macrocosmo e microcosmos que Vitruvius consignara em *De Architectura* e fora formulada no número de ouro. Quaisquer que sejam os termos, e por mais diferentes que possam ser, as proporções são investidas no corpo humano, e é a partir daí que se expandem como critério estético.



Templo de Khajuraho

Quando Le Corbusier, numa frase tão mal interpretada, definiu uma casa como «uma máquina para habitar», ele estava ainda a indicar o habitante, o ser humano, como padrão. Tal como explicou em *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, «estamos dotados, graças ao nosso engenho, de *objectos-membros humanos*, que são um prolongamento dos nossos membros». Em seguida Le Corbusier definiu esses «*objectos-membros humanos*» como «*objectos-tipo*, correspondentes a necessidades-tipo», ou seja, produtos industriais que usamos na vida corrente, e foi por este viés que Le Corbusier demonstrou o antropocentrismo. «Ainda que os nossos espíritos sejam diferentes, os nossos esqueletos são semelhantes, os nossos músculos ocupam as mesmas posições e desempenham as mesmas funções: portanto, as dimensões e os mecanismos são determinados». No funcionalismo a adequação da forma à função é duplamente antropocêntrica, porque não só se adopta o ser humano enquanto critério da forma, como a função se entende relativamente a quem a utiliza. Por isso, e ao invés do que julgam os arcaizantes mais ou menos tingidos de ecologia, o funcionalismo não é uma submissão à máquina, mas o contrário — o funcionalismo representa o predomínio do ser humano sobre a máquina e instituiu a versão moderna do antropocentrismo. Aliás, no outro extremo das opções estéticas da arquitectura inovadora daquela época, Erich Mendelsohn escreveu em 1923 que «a máquina, que até agora fora o servente dócil de uma exploração morta, converte-se no elemento construtivo de um novo organismo vivo».

Procurando resumir tudo isto, Pierre Seuphor escreveu, no primeiro volume de *L'Art Abstrait*, que «toda a arte, para a Antiguidade, é a representação do corpo humano. A Idade Média não alterou muito essa situação, já que, apesar de tudo, o mundo cristão é o herdeiro de Roma e de Atenas. A Renascença italiana é o triunfo de todos os cânones gregos». E, depois de enunciar o percurso da pintura europeia pela paisagem, em seguida por uma paisagem sem figuras humanas, até chegar à natureza-morta, em que a referência ao corpo humano deixou de existir, Seuphor concluiu: «Assim, a longa evolução pela qual Mondrian chegou à completa abstracção projecta-se, ampliada, no céu da história. A representação do homem é uma fábrica de cadáveres, como Brâncuşi observou com tanta pertinência, mas a

expressão espiritual do homem tem um esplendor sempre novo e uma variedade ilimitada». Ora, não será esta «expressão espiritual do homem» ainda um antropocentrismo?

Isolados durante muitos milénios das restantes civilizações, os povos da América pré-colombiana fizeram artes que nós olhamos como específicas, facilmente as identificamos e, no entanto, ao vê-las não sentimos nenhum estranhamento nem incapacidade de compreensão. É um erro presumir que toda a arte seja composta por símbolos convencionais, tal como o é a nossa linguagem, porque eu não entendo o que os mayas ou os aztecas diziam, mas entendo sem dificuldade o que esculpiam e pintavam. Aquelas formas são nossas, são humanas.



Escultura Maya, nas ruínas de Copán

O antropocentrismo é inevitável e não existe estética que não seja humana, por isso a arte é universal. Clark, embora lhe faltasse simpatia pela arte do seu tempo, escreveu em *The Nude* que «a arte moderna revela ainda mais explicitamente do que a arte do passado que o nu não representa simplesmente o corpo, mas relaciona-o, por analogia, com todas as estruturas que vieram integrar a nossa experiência imaginativa».

Ora, uma narrativa pressupõe uma língua, circunscrita a um grupo social, e a descrição pictórica de uma história pressupõe o conhecimento dos detalhes, característicos apenas de um povo. Pelo contrário, o universal antropocentrismo da arte diz respeito exclusivamente às formas.

4

A estética é a forma, entendida como *a maneira de*. Nas dores de parto do funcionalismo, o arquitecto austríaco Adolf Loos, que num artigo de 1908 declarara, numa expressão mil vezes citada, que «a ornamentação é um crime», temia que o funcionalismo alemão se convertesse num novo estilo decorativo. Cingindo-se ao que Pierre Francastel, em *Art et Technique*, denominou «lógica calvinista», Loos criticou o funcionalismo por ser um movimento de arquitectos, que introduziria a arte exteriormente à função, quando, na sua opinião, bastavam os engenheiros, que ele classificou, segundo Nikolaus Pevsner em *Pioneers of Modern Design*, como «os nossos Helenos». E explicou: «É deles que recebemos a nossa cultura». Adolf Behne rejeitava igualmente a aliança, promovida pelos funcionalistas, entre arte e indústria e defendia que as formas deviam desenvolver-se naturalmente a partir das suas funções. Afinal, porém, o engenheiro não pode evitar a escolha de proporções, de planos, de ritmos, em suma, não pode evitar *a maneira de*, como ninguém a pode evitar. Creio que Le Corbusier colocou a questão nos devidos termos ao escrever em 1925, em *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, que «a indústria prossegue a sua própria linha de evolução. O desenhador-decorador é o inimigo, o parasita, o traidor [*faux-frère*]».

No final de 1965 e começo de 1966, tinha eu dezanove anos, durante um confinamento de outro tipo escrevi o breve ensaio «Uma Pintura na Construção dum Mundo», entretanto perdido e que foi publicado pela primeira vez, muito tempo depois, no *Passa Palavra*. No fundamental, esse texto marcou as minhas preocupações para o resto da vida, até hoje. Distinguia entre artes essencialmente narrativas e artes não narrativas. Nas artes narrativas, além da forma assumida pela narrativa, há um conteúdo, a história narrada, que é distinto da forma. Nas artes não narrativas a forma é o único conteúdo relevante, e o aparente conteúdo, se a arte for figurativa, não é mais do que um pretexto para a forma. As figuras podem evocar uma história, mas são inoperantes sem a forma e, se a forma

fracassar, a narração não funciona. Por isso, na pintura figurativa as figuras são subsidiárias da forma. Em suma, nas artes narrativas existe a forma da narração e o seu conteúdo, enquanto nas artes não narrativas a forma é o único conteúdo da forma. Dito de outra maneira, algo é arte quando se expressa antes de mais pela forma, quer a narração exista ou não exista. Quem não sabe ver a estética vê a narração, e perde a estética. O objecto artístico reduzido a uma narrativa deixa de ser artístico, converte-se numa ilustração. É o que sucede com a pintura surrealista, à excepção de Max Ernst, e também de Miró, se o considerarmos realmente um surrealista. Decerto por isso tanta gente que não aprecia as artes visuais gosta dos surrealistas.

O desenvolvimento da alfabetização e, depois, a sua expansão à totalidade da população tornaram mais vincada a diferença entre a arte narrativa e a não narrativa, porque deixaram de ser necessárias figuras para contar uma história que pode ser transmitida de outro modo. Assim, ficou claro o carácter de pretexto assumido pelas imagens nas artes fundamentalmente não narrativas e tornou-se fácil entender que neste tipo de artes a forma é o verdadeiro conteúdo da forma.

Continuo a manter a distinção exposta no ensaio de 1965-1966, mas expandi a problemática das artes não narrativas sobre a das artes narrativas e agora defendo, aqui também, o prevalecimento da forma. Um romance e um filme contam histórias, sem dúvida, embora haja filmes abstractos e romances quase abstractos. No entanto, são raros e pode afirmar-se em termos gerais que romances e filmes contam histórias. Mas contam-nas sobretudo e antes de mais através da forma que empregam, num caso a sonoridade das palavras, o tipo de linguagem, os encadeados, as rupturas e as digressões; no outro caso, o ritmo, a luz ou as cores, as imagens, os cortes e as sequências — e tudo isto diz respeito à forma. Nas artes narrativas não existe só o conteúdo, mas também a forma como conteúdo. A prova disso é a tradução. *Traduttore, traditore* — porque a única possibilidade é não traduzir, mas transpor, quero dizer, inventar equivalências, e isto demonstra que a forma é ainda um conteúdo, precisando de cada vez de ser reinventada.

Um caso limite é a banda desenhada, em que, por um lado, existe uma narrativa, mas, por outro lado, essa narrativa é suportada mais pelo desenho ou o colorido

do que pelas legendas. Aliás, foi este o sentido de evolução da banda desenhada, porque a escola belga, iniciada por Hergé e Edgar P. Jacobs, começou a considerar cada página, e não cada quadrilátero, como um todo estético, até chegarmos aos nossos dias em que numa banda desenhada de José Muñoz, por exemplo, bastam os jogos de preto e branco, de luzes e sombras, para nos revelar o contexto, o carácter da acção, o desfecho previsto.



José Muñoz (na série Alack Sinner)

O tipo de analfabetismo hoje prevalecente generalizou a noção de que vendo um filme se conhece o romance que lhe deu origem. Um romance, porém, tem uma forma própria de relatar, cujo ritmo é marcado pela sonoridade das palavras e pela sua sequência e os seus cortes. A narrativa de um filme é muito diferente, baseia-se em imagens, aquilo que eram os sons das palavras são no filme a luz e as cores, e a sintaxe é de outro tipo, com outras sequências e outros cortes. Um romance é uma coisa e um filme é outra completamente distinta, e em ambos os casos a narrativa não deve fazer esquecer as formas específicas da narração. Quem julga que conhece um romance vendo o filme perde a arte do romance e perde a arte do filme.

A poesia ocupa uma posição singular entre a arte narrativa constituída pela ficção e a música enquanto arte não narrativa, porque num poema a sonoridade das palavras é tão ou mais importante do que o seu significado. Paul Valéry confidenciou a um amigo que o ritmo de um dos seus mais célebres poemas o obcecava antes de lhe ter criado o tema e os elementos verbais. Um poema não é prosa em verso. Eu diria que quanto menos narrativo for um poema, quanto mais as palavras

valerem pelo ritmo, pela sonoridade e pelas imagens que evocam, tanto mais poético ele será.

Esta tensão entre a poesia e a música não prossegue com hiatos e é preenchida pela ópera e o *lied*, que estão mais perto da música, e pela canção, que se aproxima da poesia. O conhecimento do texto é dispensável para apreciar a ópera e o *lied*, e aliás nenhum melómano consegue dominar todas as línguas em que as principais óperas foram compostas, e que são, além do chinês, o italiano, o alemão, o francês, o russo e mesmo, num caso único, mas incontornável — o de *Dido and Aeneas*, de Purcell — o inglês. Por isso estes dois géneros musicais costumam ser acompanhados por uma simples indicação das peripécias fundamentais do enredo, para a ópera, e, para o *lied*, do tema. Já quanto à canção é indispensável o conhecimento do texto. Georges Brassens insistia em se classificar como «um trovador», queria ele dizer que era um poeta que escrevia em forma musical, e o mesmo se aplica a todos os autores de canções. Eles preenchem o exacto meio entre narrativa e não narrativa, porque nas canções nem a música vale sem o texto, nem o texto sem a música.

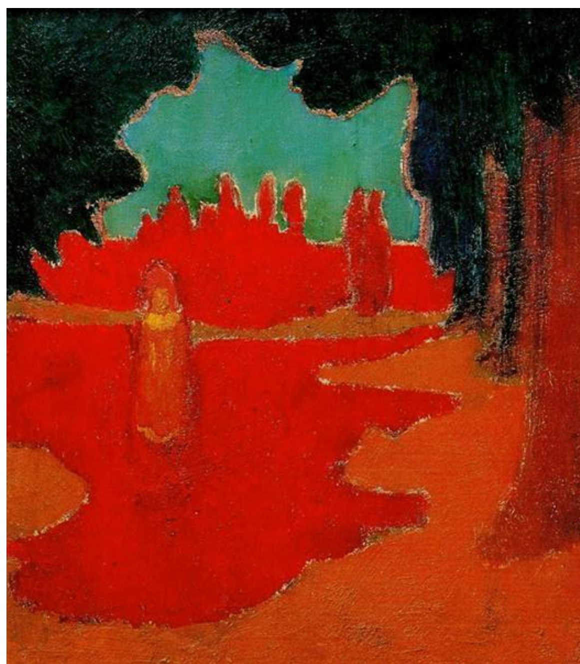
Mas é nas artes não narrativas que o prevalecimento da forma se pode estudar de maneira pura e, a partir daí, entenderemos o papel desempenhado pela forma nas artes narrativas.

A forma — superfícies ou espaços, planos, linhas, cores, luz. Whistler não podia ter sido mais explícito quando intitulou um retrato da sua mãe *Composição em cinzento e preto nº 1*, e Maurice Denis preveniu um grupo de amigos que partilhavam os mesmos ideais estéticos, numa declaração muitas vezes citada: «Lembrem-se de que um quadro, antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou algum episódio é essencialmente uma superfície plana coberta de tinta segundo uma certa disposição». Passado mais de meio século, numa entrevista à *Horizon* em Setembro de 1959, Larry Rivers insistiu que «enquanto artista, o que para mim tem significado é a cor que vou escolher e onde a vou colocar na superfície e a maneira como a vou colocar lá». Escrevi no artigo «Ver», sobre *Las Meninas*, de Velázquez, que se uma pintura for uma obra de arte, uma obra de

grande arte, deve ser vista estritamente como uma pintura abstracta, e penso que esta definição serve para distinguir a grande arte da arte medíocre.



James Abbott McNeill Whistler (Composição em cinzento e preto nº 1)



Maurice Denis (Zonas de luz no pátio)

O prevalecimento da forma, mesmo na época em que toda a pintura era figurativa, tem uma demonstração flagrante na célebre passagem de Leonardo da Vinci, no seu *Trattato della Pittura*, sobre as manchas nas paredes como fonte de inspiração, quando recomendou «que deveis olhar para certas paredes manchadas pela humidade ou pedras de cor incerta. Se tiverdes de inventar algum cenário, elas figurar-vos-ão divinas paisagens, adornadas com montanhas, ruínas, rochas, bosques, vastas planícies, colinas e vales em grande variedade; e também lá vereis batalhas e estranhas figuras em acções violentas, expressões de rostos e vestes e uma infinidade de coisas que podereis então reduzir às suas formas completas e apropriadas. Nessas paredes sucede o mesmo que nos sons dos sinos, em cujas badaladas podereis encontrar todas as palavras que imaginardes». Quem teria influenciado quem, ou seria só uma coincidência, quando Botticelli, conversando com Da Vinci, lhe disse que se atirasse contra a parede uma esponja cheia de tinta, as manchas permitir-lhe-iam imaginar uma bela paisagem? Também Piero di Cosimo, a crer em Henri Focillon em *De Callot à Lautrec*, «procurava o segredo das suas composições nos mais bizarros acasos da matéria». E E. H. Gombrich, em *Art and Illusion*, afirmou que já um pintor chinês do século XI, Sung Ti — um nome que não encontrei noutros autores — havia recomendado um método semelhante ao de Da Vinci. Mais tarde,

no século XVIII, Alexander Cozens propôs que os artistas recorressem a manchas de tinta acidentais como sugestão para temas de paisagem, e ele mesmo usou este processo.

Entendemos, então, que a narrativa, inserida *a posteriori*, é só um pretexto da forma. Senão, vejam-se os esboços que alguns pintores fizeram para os seus quadros. Na primeira metade do século XV Alberti, no tratado *Della Pittura*, recomendou que, assim como o pintor devia desenhar um nu antes de o cobrir com vestes, também devia desenhar primeiro o esqueleto, revesti-lo em seguida de músculos e finalmente representar a carne, e os artistas da Renascença italiana seguiram-lhe a lição. Deste modo, o estudo inicial para o quadro visava as tensões e os ritmos, antes dos acrescentos posteriores que viriam a compor a narrativa. E comparando os desenhos de Greuze com o laborioso naturalismo da sua pintura, Henri Focillon observou, no catálogo de uma exposição de 1935, que nos desenhos «a forma incorpora-se na forma, dissipando-se a fragilidade do conteúdo». Meio século depois, os cadernos de Turner estão repletos de estudos de combinações de cores inteiramente abstractas. Não foram os seus quadros uma realização dessas abstracções de luz e cor com a adição apenas de um suporte descritivo, aliás cada vez menos descritivo?



Vasily Surikov (Suvorov atravessando os Alpes — estudo)



Vasily Surikov (Suvorov atravessando os Alpes — obra)

Embora eu já estivesse desde há muitos anos alertado para estas coisas, foi no Museu Russo de São Petersburgo, ao ver os estudos de Vasily Surikov para sua obra de 1899, *Suvorov atravessando os Alpes*, que primeiro pensei sistematicamente na formulação prévia abstracta de um quadro figurativo. Não é a forma a sublinhar a história narrada no quadro, é a narrativa a servir de pretexto à forma. Quantas obras se estragaram entre os estudos e a execução! Quantos bons estudos se conhecem de pintores cujas obras acabadas se caracterizam por um lamentável academismo! Nada substitui a liberdade do olhar.

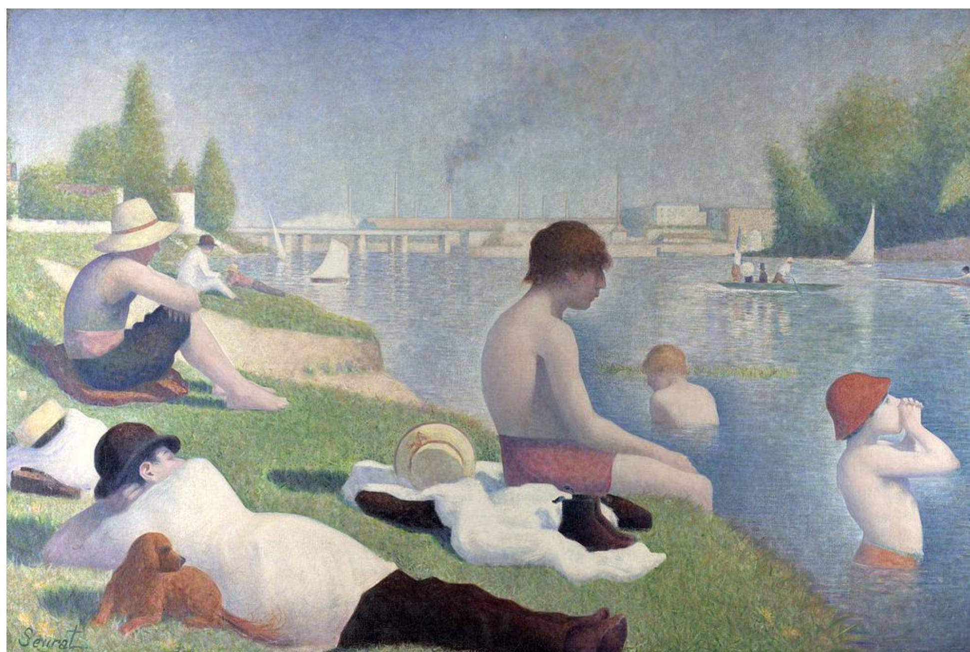
Afinal, já Delacroix esclarecera a questão em *Sur la Peinture*, e quem melhor do que ele sabia do que falava? «Há uma impressão provocada por certa disposição de cores, de luzes, de sombras, etc. Poderíamos chamar-lhe a música do quadro. Antes mesmo de saber o que o quadro representa, entrem numa catedral e fiquem a uma tal distância do quadro que impeça de saber o que ele representa, e são muitas vezes seduzidos por essa harmonia mágica».

Neste jogo de formas, Michel Seuphor sugeriu que em cada época a arte se reparte entre o estilo e o grito, e já em 1923 Herbert Grierson considerara que a arte oscila permanentemente entre o classismo e o romantismo — Poussin / Rubens; Vermeer / Rembrandt; Ingres / Delacroix; Mondrian / Pollock. Parece-me igualmente possível operar um contraste entre, num extremo, uma geometria de planos e volumes e, no outro extremo, uma geometria de luz. Mas é necessário afastar desde já um falso problema. Não deve pensar-se que a oposição entre essas duas geometrias corresponda necessariamente a uma oposição entre o dinâmico e o estático, porque Malevitch reduziu o dinamismo aos princípios básicos e, no entanto, a sua pintura obedece a uma geometria de planos tão rigorosa como a do estático Mondrian. Pelo mesmo motivo, a oposição entre estilo e grito não se sobrepõe necessariamente ao contraste entre o estático e o dinâmico, porque tanto Malevitch como Mondrian podem ser invocados para definir o estilo.

Porém, a oposição entre grito e estilo sobrepõe-se em boa medida à oposição entre uma geometria de luz e uma geometria de planos e volumes. Rubens, na classificação de Seuphor, seria um expoente do grito, e a opulência dos corpos que ele imaginou, o frémito da carne nos corpos femininos, a nervura dos músculos nos

homens, toda essa abundância se destinava a fazer a luz circular, vibrar num ziguezague sinuoso de reflexos que introduzem nos seus quadros circunvoluções sem fim. Compare-se Rubens com Jordaens e entende-se o que eu quero dizer. Kenneth Clark, no seu livro *The Nude*, observou que «aquela sugestão de movimento percorrendo um peito que, no corpo feminino, a Antiguidade figurou por meio de vestes, Rubens pôde mostrá-la nas rugas e relevos de uma pele delicada, distendida ou em repouso».

Em casos extremos a oposição entre a geometria dos planos e volumes e a da luz é absoluta, como entre — saltando no tempo — Piero della Francesca e Turner, por exemplo, ou — evocando contemporâneos — entre Mondrian e Robert Delaunay, mas noutros casos ocorre uma sobreposição e trata-se então de observar qual é a geometria dominante, se é a luz a definir os volumes e a marcar os planos ou se são estes a delimitar a luz. Lembro-me de um único artista, Seurat em *Um banho em Asnières* e *Uma tarde de domingo na ilha da Grande Jatte*, em que as duas geometrias se confundem, a ponto de haver uma geometria única onde formas e volumes e luz são indistinguíveis.



Georges Seurat (Um banho em Asnières)

A narração foi o pretexto da forma. Mas quando a narração pictórica se tornou dispensável, os pintores puderam reduzir o quadro ao essencial — ou será que, em vez de o reduzirem, o expandiram até ao essencial? Nasceu então a pintura

abstracta. Numa segunda etapa a abstracção usou símbolos já feitos, empregues não como formas de expressão directa, mas em segundo grau, enquanto linguagem. Foi a Pop Art. Numa etapa seguinte a abstracção prescindiu da obra concreta, passou a ser a abstracção de uma abstracção. É o conceptualismo. O conceptualismo é como que um *remake* da Pop Art, com outra modalidade de linguagem, as palavras e não os objectos produzidos industrialmente. O elo genético entre a Pop Art e o conceptualismo é originário, já que usualmente se considera como a primeira obra da Pop Art um quadro de Jasper Johns representando a bandeira americana, que é um dos símbolos mais populares nos Estados Unidos. Ora, um quadro inteiramente composto pela bandeira de um país será ele próprio uma bandeira (e neste caso é Pop Art) ou será uma pintura da bandeira, pretendendo referir a bandeira do país (e neste caso é conceptualismo)? Esta ambiguidade mostra que o traço de união entre as duas correntes estéticas existiu desde início, o que é confirmado pelo facto de no outro lado do mundo, e do mundo estético também, entre os artistas dissidentes de Moscovo na década de 1970, a versão local da Pop Art e o conceptualismo terem sido gerados nos mesmos meios.



Jasper Johns (Bandeira)

Note-se que o conceptualismo permite definir mais rigorosamente a diferença entre arte narrativa e não narrativa. Se é possível proceder ao enunciado de uma obra não narrativa, o enunciado de uma narração é já, por si mesmo, uma narração. Argumentando em defesa da prática conceptualista, um dos muitos artistas soviéticos dissidentes, Ilya Kabakov, citado por Margarita Tupitsyn na sua

contribuição para a obra colectiva *From Gulag to Glasnost. Nonconformist Art from the Soviet Union*, explicou que na União Soviética «o discurso está por detrás de tudo: não vejo, falo». Por isso o conceptualismo só pode existir no âmbito da arte não narrativa, porque se o aplicarmos à arte narrativa não estamos a ultrapassar a narração, mas a produzir uma narração suplementar, sobreposta à inicial.

Porém, se nas artes não narrativas prevalece a forma, ou se elas se cingem à forma, como é possível, então, uma forma pura ser comunicada ao público?

5

A relação do artista com o público é muito diferente da relação do ensaísta com o leitor. O ensaísta pretende exprimir o mais claramente possível uma ideia, para que o leitor a apreenda sem ambiguidade. O artista, pelo contrário, pretende criar um objecto — visual ou sonoro — e deixa o público perante esse objecto. A relação entre o ensaísta e o leitor é uma relação entre duas pessoas, mediada pelo texto. O ensaio é como um telefone, em que a distância não impede que a comunicação seja directa. O leitor pode pensar o que quiser acerca de um ensaio, mas, se o ensaísta souber escrever, o leitor sabe o que ele pensa.

A relação artística, porém, é dupla. É, primeiro, a relação entre o criador e o objecto artístico e, depois, entre o público e esse objecto. Mesmo quando o artista cria uma narração, num romance ou num filme, ele lança a narração ao público, para que o público se confronte com ela. A complexa noção indiana de *rasa*, impossível de traduzir por uma palavra apenas e que para nós se situa na sobreposição parcial de vários campos semânticos, indica «essencialmente», segundo B. N. Goswamy em *The Spirit of Indian Painting*, «a relação entre a arte e o público, bem como as reacções que desperta em quem a vê». Mas esta concepção da arte não é especificamente indiana, porque já Paul Valéry, em *Tel Quel*, preveniu que «uma obra é algo de encerrado, parado e material. O arbitrário vivo do leitor enfrenta o arbitrário morto da obra». Dois arbitrários, portanto, o do artista, congelado na obra, e o do espectador ou leitor, que faz a obra viver. A arte é um espelho activo, em que o espectador se reflecte a si, às suas memórias e aos seus desejos, e o reflexo devolve-lhe uma imagem transformada, levando o espectador a indagar qual daquelas imagens é a sua, ou se todas serão. Afinal, será a imagem que reflecte o espectador ou será ele que acabará identificando-se com a imagem? Esta pergunta, e a impossibilidade de lhe responder, sintetizam a relação do espectador com o objecto artístico.

É certo que alguns ensaístas usaram a arte como via de expressão daquilo que, pelo tema, se esperaria que fossem ensaios, como Nietzsche, por exemplo, ou Kierkegaard, por isso requerem uma leitura diferente da que geralmente se emprega para os ensaístas. Mas estes são casos raros, são como que uma ironia. Em geral, pode afirmar-se que o ensaio pressupõe uma relação única, enquanto a arte exige uma relação dupla.

Há muitos anos, estava eu no Louvre sentado a ver fixamente uma pintura de Chardin em que figura uma lebre, e passou um americano enorme que olhou para mim, depois para o quadro, exclamou «*Oh! It's a hare!*», riu e seguiu rindo. Eu via o quadro, ele viu a lebre. Ainda no Louvre, mas mais recentemente, perante o boi morto e esfolado de Rembrandt, alguém atrás de mim espantou-se: «*Mais c'est un boeuf, ça!*». Na verdade é um boi, mas é também um Cristo crucificado, a representação do sofrimento de toda a humanidade, algo tão trágico que só muito mais tarde Francis Bacon conseguiu fazer o mesmo.



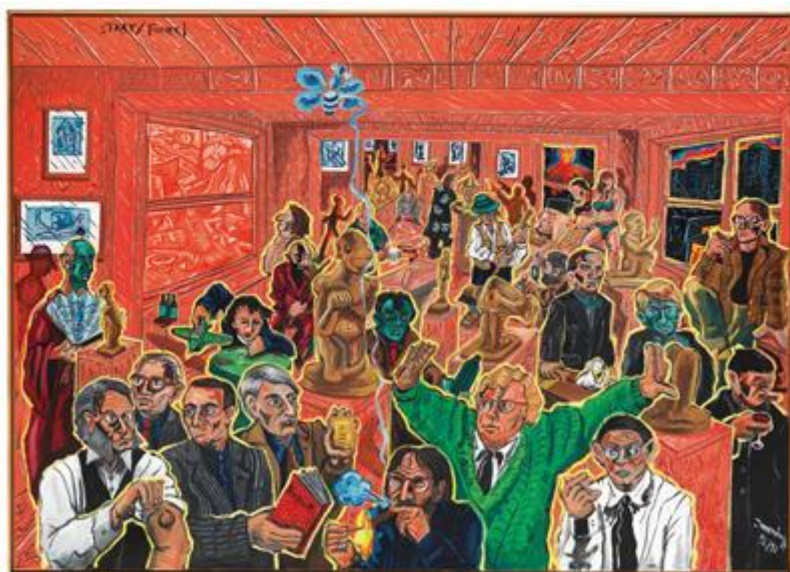
Jean Siméon Chardin (Lebre morta)



Rembrandt van Rijn (Boi esfolado)

Num museu, é fascinante observar a reacção do público perante as obras expostas, desde os que se mantêm imóveis e sem pestanejar durante longos períodos, num «tempo de ruminação», para empregar a expressão de Goswamy, como se o quadro os absorvesse a eles ou eles ao quadro, até aos que passam sem

olhar porque só são capazes de ver aquilo que mexe. Nos últimos anos, com a difusão dos telemóveis, ou celulares, tornaram-se frequentes três tipos de pessoas. Há as que, ao depararem com uma obra importante, a fotografam e passam além, para não perderem tempo e poderem fotografar outras obras. Estas situações tão comuns representam exemplos extremos de alienação da memória, porque o quadro ou a escultura ficaram conservados na memória do telemóvel, mas na memória de quem fotografou não resta nada. Outro tipo de pessoas ocupa os bancos centrais das salas, quando eles existem, e dedica-se a consultar o telemóvel, como se para isto fosse necessário deslocar-se até um museu. Finalmente, e pior ainda, há os que fazem *selfies* diante das obras, registando para a eternidade o contraste entre a arte e a estupidez. São muitos, mas alguns salientam-se. Em 2019-2020 o Museo Reina Sofía, em Madrid, apresentou uma retrospectiva da obra de Jörg Immendorff, e diante de um dos quadros, concebido à maneira dos da série *Café Deutschland*, onde o pintor figurou uma quantidade de celebridades — Malaparte, André Breton, Beuys, Ibsen, Chirico, Sartre, Rimbaud e outros ainda — presenciei o lamentável espectáculo de um sujeito que tentava posicionar-se de maneira a, com o telemóvel, incluir-se no grupo de notáveis. Mas como o quadro é enorme e o braço dele não tinha o comprimento suficiente, olhou em redor, decerto a expressão do meu rosto o desanimou e pediu a alguém que se prontificou a fotografá-lo na ilustre companhia. Apreciando os espectadores, percebemos que a arte, resultado da relação do artista com a obra, não existe sem o outro lado da relação, e morre se os espectadores lhe recusarem o impacto.



Jörg Immendorff (O que a pintura pode significar para nós)

No caso da música a relação é tripla, envolve a relação do criador com o objecto sonoro pensado (a partitura, escrita ou transmitida oralmente), a relação do intérprete com esse objecto, e a do público com o objecto sonoro saído das mãos ou da boca do intérprete. Exceptuando as primeiras audições de música contemporânea, nas situações mais correntes as pessoas que se sentam para ouvir um concerto já conhecem as obras. Mas conhecem-nas por outros intérpretes, e vão agora ouvi-las numa versão diferente. Elas estão, sem dúvida, a ouvir a obra que o compositor compôs (primeira relação), mas estão também a ouvir a percepção que o intérprete tem daquela obra (segunda relação), pois sem isso o concerto não ocorreria, e simultaneamente ouvem o resultado da interpretação, os sons que enchem a sala (terceira relação). Aliás, o melómano ilustra, de forma por vezes quase perversa, esta tripla relação, porque ele não vai a um concerto por causa de uma obra que já ouviu mil vezes, mas exclusivamente para ouvi-la por aquele intérprete.

É isto a obra de arte, que exige sempre um confronto.

Em *A History of Chinese Art*, Xue Yongnian conta que Su Shi, que viveu nos dois últimos terços do século XI, disse que o seu mestre Wen Tong lhe havia ensinado que «para pintar o bambu, devemos primeiro deixar o bambu crescer no nosso coração e manejar o pincel com uma compreensão íntima, e então podemos ver o que precisa de ser pintado e conseguimos fazê-lo». É necessário, acrescentou Su Shi, que «o bambu se converta em mim, e eu me converta no bambu». E Julian Bell escreveu, em *Mirror of the World*, que a obra final de Turner «era frequentemente pintada como se ele próprio fizesse parte dos processos da natureza». Mas quando eu vejo os bambus saídos do pincel de Su Shi ou os vórtices de luz pintados por Turner, teriam sido eles que brotaram e rodaram dentro de mim, ou será o que eu tenho dentro de mim que se reflecte nos bambus de Su Shi e na luz de Turner?

O artista exprime-se na obra, sem dúvida; mas o espectador reflecte-se nessa obra. Basta comparar as opiniões emitidas acerca de uma obra, tanto as de leigos como as proferidas por estudiosos e críticos profissionais, para verificar que todas divergem. O que é a obra, então? É a que o artista concebeu ou a que cada um vê e

ouve? «Qualquer obra», observou Paul Valéry, «é obra de muitas outras coisas além do "autor"». Por isso a arte, além de ser forma, é também ambiguidade. É que a arte consiste na criação de objectos, e estes objectos são como espelhos em que cada pessoa do público se projecta a si mesma. Aquelas instalações contemporâneas que procuram estimular o espectador a uma visão activa não introduzem nada de absolutamente novo, limitam-se a acentuar um processo inerente à arte. De qualquer modo, desde que os pintores deixaram de misturar as cores na paleta e passaram a dar na tela pinceladas lado a lado, competindo à nossa visão sintetizá-las, o espectador foi mobilizado dinamicamente para completar o quadro.

«As obras de arte não são espelhos», escreveu E. H. Gombrich em *Art and Illusion* — mas é precisamente isso que elas são. Não um espelho da natureza nem de um contexto, porque a obra de arte não se refere a nada de exterior. O único referente da obra de arte é ela própria. Mas a obra de arte é um espelho do espectador. O ensaio pretende ser uma coisa única, enquanto o objecto artístico tem um número ilimitado de faces, tantas quantos os espectadores ou ouvintes e quantos os momentos. Se o objecto artístico é um espelho, então nada está definitivamente visto ou ouvido. De cada vez que vemos ou escutamos um objecto artístico ou um objecto que investimos de valor artístico, vemos esse objecto, ou ouvimo-lo, mas ao mesmo tempo projectamos nele outro olhar, outra audição. Um só objecto — e um caleidoscópio de emoções. Daí, a ambiguidade da arte.

E se o objecto artístico é um espelho, cada pessoa escolhe um espelho à sua medida, para nele projectar o muito, ou o pouco, que tem. Mas há também aquelas obras — e essas estão acima de todas — com tantos graus de profundidade que podem ser vistas ou ouvidas em qualquer dimensão, servindo de espelho às mediocridades e aos génios. São essas as obras que marcam uma época e se definem como clássicas.

Fica a pergunta: poderá um fascista criar uma obra de arte que eu aprecio? Desta interrogação, e dos paradoxos que gera, extraio uma definição — quanto maior for a distância entre o artista e o objecto por ele criado, tanto mais se trata de arte. Ou

seja, se eu entendo a arte como uma criação de objectos, então a objectivação terá de ser máxima.

Um exemplo que gosto de dar. Beethoven, um romântico amante da liberdade, compôs a sonata para piano conhecida como *Hammerklavier* (nº 29, op. 106), cujo terceiro andamento eu ouço como o cimo da música para piano. Ora, as três interpretações que prefiro dessa sonata são as de Wilhelm Kempff, de Solomon e de Annie Fischer. Pois bem, Kempff era um nacional-socialista convicto, Solomon era evidentemente judeu e Annie Fischer era comunista ou, pelo menos, vivia num país comunista. Eu posso ouvir a interpretação de Kempff com a orelha aguçada para o tipo de romantismo nazi, e reconhecer o Terceiro Reich nessa interpretação. Mas posso também distanciar-me e ouvir outra coisa, e de cada vez outras coisas. E isto com as outras interpretações e aliás com tudo. Quando essa distância é possível, eu digo que se trata de uma obra de arte. Quando não é possível, eu digo que a obra fracassou, não é arte.

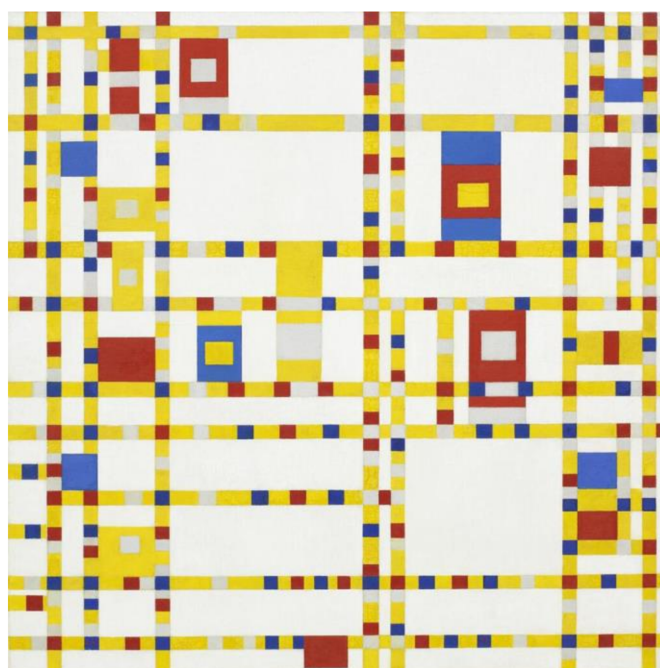
Coloco de novo a questão, com um exemplo ainda mais crucial. A música de Wagner era nazi? Alfred Rosenberg, o filósofo oficial do partido de Hitler, numa obra publicada em 1936 considerou Wagner como um dos quatro precursores intelectuais do nacional-socialismo. Os escritos de Wagner sobre o racismo estabelecem a ponte entre Gobineau e Houston Stewart Chamberlain e ele procurou — e conseguiu — fazer em Bayreuth o renascimento do que havia sido o teatro grego, um grande festival cívico que unisse a população num fervor político elevado ao plano religioso, a nova religião do heroísmo da Raça. Aliás, a orquestra na Tetralogia é como o coro no teatro grego, serve para comentar e explicar a acção. Então, a música de Wagner pode ser assim entendida e ouvida. Ao mesmo tempo, porém, Wagner levou mais longe o caminho aberto por Chopin e desenvolvido por Liszt, remodelou completamente a música, fez nela aquilo que Cézanne fez na pintura. Tal como Pierre Boulez escreveu, foi Wagner quem lançou as raízes da música contemporânea. Sem o anti-semita Wagner, autor de *Das Judentum in der Musik*, nem o judeu Mahler nem o judeu Schoenberg poderiam ter existido, no percurso para a demissão da tonalidade.

Mas Wagner fez mais do que remodelar a música. Ao conceber a Tetralogia como uma renovação do teatro grego, ele não se limitou ao programa de uma grande cerimónia que unisse a Raça — apresentou o que se pretendia como uma arte total e assim anunciou o que viria a ser uma das preocupações dominantes das vanguardas, a fusão de domínios artísticos até então distintos. J. Peter Burkholder e os seus colaboradores sintetizaram ambos estes aspectos, em *History of Western Music*, ao escreverem, a propósito de Wagner, que «várias ideias suas tiveram um enorme impacto sobre todas as artes, em especial a sua crença na inter-relação das artes e a sua concepção da arte como uma espécie de religião». No que diz respeito à superação das fronteiras entre as artes, Wagner proclamou num dos seus artigos, sublinhando, que «o homem enquanto artista só pode satisfazer-se plenamente na união de todas as várias artes na obra de arte *colectiva*» e que «a *verdadeira* aspiração da arte é, por isso, *totalizante*». Scriabin e Debussy deram os primeiros passos neste sentido, ainda tímidos, sobretudo por evocações e analogias, mas a partir dos meados do século XX foi uma explosão incontida, e a nova arte das *performances*, *happenings* e instalações, de que o Dada fora pioneiro, submergiu o que antes haviam sido pintura, escultura, encenação, música, cinema. Iannis Xenakis, um dos grandes criadores da nossa época, foi mais longe ainda com os seus *polytopes*, e numa das obras juntou à audição e à visão o olfacto também.

Estas são as demonstrações evidentes, por isso prefiro invocar o caso francamente inesperado de Mondrian, um senhor tão discreto. Mondrian atingiu o cume de toda a pintura universal, e neste gesto traçou-lhe o epitáfio. De então em diante é possível continuar a pintar, mas não é possível ir além do que Mondrian pintou. Na recusa de uma pintura que sustentasse a ilusão narrativa e reduzindo o quadro ao que ele sempre fora, um plano com linhas e cores, ele negou o artifício da profundidade e para isso limitou-se à ortogonalidade, evitando diagonais convergentes que gerassem uma sensação de perspectiva, e limitou-se às cores puras, evitando as gradações de tom e luz que gerassem uma sensação de distância. Evitou também a ilusão do movimento, recusando-se a usar diagonais que atravessassem o quadro. A propósito, e não me coíbo de fazer aqui uma pequena digressão, conhecendo-se o profundo misticismo de Mondrian, bem como de inúmeros

outros praticantes do abstraccionismo geométrico, até aos nossos dias, vemos como é errado imaginar que o racionalismo e o purismo restrinjam o pensamento.

Ora, foi este purista da pintura concreta quem, nas suas últimas obras, já no exílio americano, e mantendo-se fiel às verticais e horizontais e às cores puras, concebeu a série dos *Boogie Woogies*, incluindo os estudos e os inacabados, onde a alternância de curtos espaços coloridos introduziu o ritmo. E assim uma pintura reduzida à sua expressão mais essencial fundiu-se, através do ritmo, com a música, numa nova modalidade de arte total. A escolha do *boogie woogie* parece lógica, se recordamos que aquele tipo de ritmo destruía a melodia, um caminho que Wagner também contribuíra para abrir, e que corresponde na música ao que na pintura foi a destruição da narrativa. Aliás, a propensão pelo *boogie woogie* talvez não fosse surpreendente, apesar da aparência sempre severa daquele pintor, se recordarmos uma carta que em Janeiro de 1925 El Lissitzky escreveu à esposa, Sophie Lissitzky-Küppers, e que ela transcreveu em *El Lissitzky. Life, Letters, Texts*, narrando uma visita que uma amiga fizera ao pequeno apartamento de Mondrian em Paris. Ao saber da venda de uma das suas obras, «Mondrian atravessou o estúdio a saltar ao pé-coxinho [para os brasileiros, tal o Saci Pereré]. Foi a primeira vez que ela o viu fazer uma coisa assim».



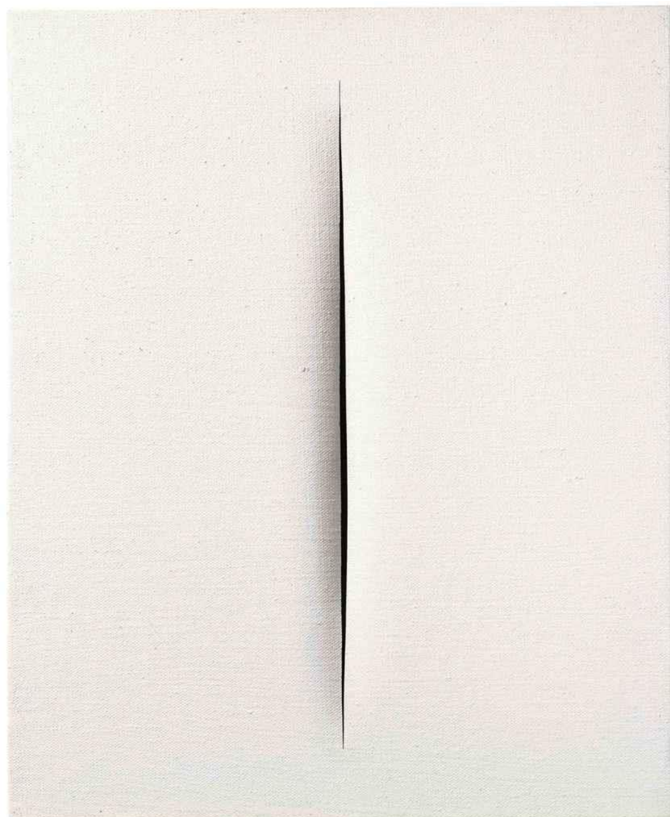
Piet Mondrian (Broadway Boogie Woogie)

O caminho para tudo isto, até onde menos se podia esperar, foi Wagner que o abriu, e quem não o compreende não compreende a clivagem entre, por um lado, a criação do objecto artístico, ou seja, a relação do criador com a sua criação, e, por outro lado, o objecto criado, que se torna independente do criador. Chega-se então à caricata polémica entre os que afirmam que Céline não era fascista porque era um grande escritor e os que argumentam que Céline não era um grande escritor porque era fascista. Da incompreensão da distância entre o criador e a obra resultam todos os mal-entendidos políticos em arte. E resulta também o programa único do totalitarismo na arte, a ambição de criar objectos artísticos que nunca obtenham uma existência independente do criador. Mas esta é a receita da mediocridade, ou seja, da criação de objectos não-artísticos.

A arte que não for susceptível de ser tornada independente do criador não é arte, porque não serve de espelho ao espectador ou ao ouvinte. «Uma obra é sólida», explicou Paul Valéry, «quando resiste às substituições a que o espírito de um leitor *activo* e rebelde sempre tenta submeter as suas partes». Por isso não existe arte — se for arte — que não seja ambígua, e o programa estético dos totalitarismos é a extinção da arte.

Defino assim o grande artista como aquele que rompe com uma visão já aceite pela generalidade das pessoas. Se um esteta conservador como Kenneth Clark disse que «ninguém pode fugir ao seu tempo», um compositor revolucionário como Edgard Varèse explicou que «um artista nunca está à frente do seu tempo, mas a maioria das pessoas está aquém do seu próprio tempo». Na tensão entre estas duas afirmações reside a dialéctica da criatividade. O grande artista é aquele que incomoda, o que não significa que todos os que incomodam sejam grandes artistas. De cada vez se refaz — se tenta refazer — a virgindade do olhar. Cézanne a pintar as inumeráveis variações do Mont Sainte-Victoire ou Morandi com as mesmas garrafas e jarros de sempre ou Albers com os seus quadrados, e aliás todo o minimalismo, ensinam-nos que o objecto não tem de variar, que basta o olhar ser de cada vez novo. Ter visto tudo, e observar o mundo como um recém-nascido. Ter todas as músicas no ouvido, e escutar o silêncio.

À desejada virgindade do olhar corresponde a virgindade da escuta também. «Havia, disse Claudio Abbado, um certo som da neve», leio no obituário do grande maestro traçado em *The Economist* de 1 de Fevereiro de 2014. «Não eram passos na neve. Se estivéssemos numa varanda também podíamos ouvir. Um som a diminuir, a esvair-se em nada, pianíssimo, como um sopro. Só podia ouvir-se prestando atenção ao que alguns julgam que é silêncio. Ele aprendera esta aptidão com o avô materno, especialista de línguas antigas. A partir de um alfabeto desconcertante ou de um hieróglifo, o seu avô conseguia extrair a música oculta. Passeavam juntos nas férias, perto do Matterhorn, o ancião mantendo-se sem falar, o jovem Claudio sabendo que a expectativa era o silêncio. Passeou de novo pelos Alpes na idade adulta, desta vez no Engadin, para experimentar no silêncio as partituras orquestrais que, perfeitamente memorizadas, lhe fluíam na cabeça». Há uma evidente referência a estas recordações no filme *Youth*, de Paolo Sorrentino, quando um personagem interpretado por Michael Caine, o maestro e compositor Fred Ballinger, rege o silêncio dos Alpes. O mais cabal manifesto de silêncio na música é a obra, ou talvez se devesse classificar como não-obra, de John Cage *4'33"*, pouco mais de quatro minutos e meio a ouvir tudo aquilo que preenche o silêncio. A obra correspondente na pintura é o *Branco sobre branco*, de Malevitch, já que o *Quadrado negro* não é o silêncio e a ausência, mas o preenchimento total, por isso foi exposto pela primeira vez na posição de um ícone. E o que são os *Concetti spaziali* de Lucio Fontana, as suas telas rasgadas, senão o silêncio na pintura?



Lucio Fontana (Conceito espacial. Esperando)

Na mesma veia, Sofia Gubaidulina compôs em 1986 a obra sinfónica *Stimmen... Verstummen...* (*Vozes... Silêncio...*), em doze andamentos, com o nono andamento inteiramente preenchido pelos gestos do maestro a reger o silêncio da orquestra, marcando com as mãos um ritmo no espaço que obedece às proporções da série de Fibonacci, e no final o maestro continua também a reger durante vários minutos após a última nota ser tocada. Cinco anos depois Sofia Gubaidulina criou *Silenzio*, para bayan (uma espécie de acordeom), violino e violoncelo, uma obra que é praticamente toda executada pianíssimo e a propósito da qual a compositora escreveu: «O meu objectivo não era só o de exprimir o silêncio ou de criar essa impressão. Para mim o silêncio é o fundamento a partir do qual algo cresce».

Há ainda o silêncio na escrita, *«words that were not words»*, escreveu Melanie Rae Thon em *Sweet Hearts*, *«sounds without edges»* — «palavras que não eram palavras, sons sem arestas». «*We are a strange family*», vejo perto do final deste que é talvez o mais extraordinário de todos os romances que já li, «*the quiet child, the woman who will not speak, the man who learned long ago how to live beyond language*». E ainda, «*words are lies when we give them edges*». «Somos uma família singular», «a criança calada, a mulher que não vai falar, o homem que aprendeu há muito a viver para além da linguagem»; «as palavras mentem se lhes fizermos arestas». Os artistas chineses e os japoneses do budismo zen foram mestres nos espaços vazios, que são a forma visível do silêncio. Também se pode chegar ao mesmo lugar por caminhos indescritivelmente mais penosos e, reflectindo sobre o cancelamento da memória colectiva durante a época stalinista, a artista russa Katia Margolis realizou em 2010 a instalação interactiva *Silêncios brancos*.

Mas isto significa, então, que a arte, criada pelo artista, vive de novo em quem a ouve ou vê. Como pode o público dominar uma arte que ele não cria?

6

Por que motivo se alguém hoje pintar ou compuser segundo um estilo usado séculos atrás nenhum esteta ou melómano o considerará seriamente e até perante o público comum ele passará despercebido? Não me refiro aos que procuram revisitar uma obra para vê-la com novos olhos, ouvi-la com outros ouvidos, aos que buscam uma obra para a reformular, usá-la como matéria-prima e criar assim o novo. Refiro-me aos que desejariam possuir os olhos e os ouvidos de uma época extinta. Uma pessoa pode apreciar muito um artista de outro século, mas uma obra actual que lhe imite a maneira surge como uma insofrível banalidade. E, no entanto, quando numa época se define uma escola, uma corrente, ela forma-se precisamente pelo facto de circularem entre os artistas concepções, técnicas, temas, de tal modo que ao vermos um quadro ou ao ouvirmos uma composição musical, mesmo que não reconheçamos o autor, identificamos facilmente a época e a escola a que pertencem. A falta de individualidade pode ser tão completa que em casos extremos até os próprios artistas ficavam confusos, como, por exemplo, Picasso e Braque quando ocupavam o mesmo *atelier* e por vezes não sabiam qual deles tinha pintado um dado quadro. Mas, em cada época, esta fusão e confusão de técnica e estilo não retira criatividade a uma obra. Podemos dizer que é uma como muitas outras, mas ao mesmo tempo sentimos-lhe um vigor expressivo. Ora, isto não sucede quando alguém hoje pinta uma paisagem à maneira impressionista ou compõe uma fuga como as de Bach. Ficamos até constrangidos pelo facto de o autor se condenar assim definitivamente à falta de originalidade. O que nos leva então a sentir uma certa pujança perante uma obra comum de uma época, mas sem conseguirmos sentir senão piedade se for uma obra que imite as de outra época? O que leva uma obra a estar inevitavelmente presa à época em que foi criada, o que faz com que a possamos ver e ouvir hoje e nos reflectirmos nela, e simultaneamente a entendamos como cabal expressão da época em que foi feita?

Talvez me aproxime da resposta — ou talvez esteja só a reformular a questão — se indagar como é possível que uma sociedade, numa época, condicione artistas que não se conhecem e afecte domínios artísticos distintos. Não me refiro às artes narrativas, ou ao aspecto estritamente narrativo dessas artes, em que os discursos emanam de interesses sociais e remetem a eles, num vaivém que a terminologia marxista classifica como superestrutura. Interessam-me aqui formas, puras formas. «Em todas as épocas de actividade artística intensa», escreveu Adolph Behne em 1912-1913 num artigo sobre Bruno Taut, «as várias artes são percorridas por uma mesma corrente revigorante». Que elos invisíveis ligam linhas e planos e cores e sons ao tecido de uma sociedade?

Há aparentes coincidências que resultam simplesmente de experiências visuais comuns. Assim, por exemplo, o ritmo de lanças que se encontrava numa pintura da época helenística representando a vitória de Alexandre sobre Dario, conhecida por uma reprodução romana num mosaico de Pompeia, descoberto apenas em 1831, lembra-me as várias versões da *Batalha de San Romano*, que Uccello pintou no segundo terço do século XV ou ainda, no segundo terço do século XVII, *A rendição de Breda*, de Velázquez. Quantos outros quadros eu poderia recordar aqui! Nada há de estranho, onde havia batalhas havia lanças, e aqueles jogos rítmicos são fascinantes.



Mosaico em Pompeia (A batalha de Issus)



Paolo Uccello (Batalha de San Romano — versão do Louvre)



Paolo Uccello (Batalha de San Romano — versão dos Uffizi)

E que *Marius prisioneiro em Minturno*, de Drouais, reproduza o esquema formal do célebre quadro de David, *O juramento dos Horácios*, nada tem de intrigante, pois era a homenagem de um discípulo ao mestre. Muito mais tarde, em 1923, o alinhamento das árvores e da rua numa fotografia de Eugène Atget, *Cais do Louvre*, recorda-me paisagens de Sisley pintadas cinquenta anos antes, mas onde há árvores alinhadas elas prendem inevitavelmente o olhar. Aliás, Atget tem mais fotografias do mesmo género, noutros cais do Sena ou no Jardim do Luxemburgo. Também é compreensível que, em 1925, ele tivesse usado a estética das colagens nalgumas das suas fotografias que mais me seduzem, de lojas de modas da Avenue des Gobelins, pois o que são os reflexos nas vitrines, aleatoriamente sobrepostos aos manequins, senão uma colagem visual? Atget repetiu esse efeito noutra fotografia da mesma época, de uma vitrine de uma loja de automóveis na Avenue de la Grande-Armée. Mas as colagens e os *papiers collés* estavam já então difundidos na pintura, devemos supor que o fotógrafo os conhecesse. Os problemas surgem quando as semelhanças não se explicam por quaisquer coincidências visuais nem por influências directas.



Eugène Atget (Uma vitrine na Avenue des Gobelins)

Xue Yongnian, em *A History of Chinese Art*, conta que durante o período de hostilidades entre os Song, estabelecidos no Sul da China, e os Jin, reinando no Norte, os artistas de um e outro lado, sem se consultarem nem conhecerem as obras respectivas, pintavam os mesmos temas em estilos semelhantes. O que leva, então, a forma tomada pelas relações sociais a emergir directamente como forma estética? Em 1943-1944, quando Rodtchenko, na discrição do seu atelier, evitando os olhares das autoridades soviéticas, pintou em guache a série dos *Ritmos expressivos*, num tão completo contraste com a sua obra anterior, vários exércitos e um oceano o separavam do americano Pollock, que dali a poucos anos começaria a pintar assim e cujos quadros só em 1959 foram expostos pela primeira vez na União Soviética.



Aleksander Rodtchenko (Ritmos expressivos — 1943 ou 1944)



Jackson Pollock (Nº 34 — 1949)

É possível que os *Ritmos expressivos* reatassem uma experiência antiga, pois John E. Bowlt, no seu artigo na obra colectiva *From Gulag to Glasnost. Nonconformist Art from the Soviet Union*, menciona «as fortuitas pinturas gestuais da vanguarda russa, incluindo os desenhos a lápis de Rodtchenko em 1921». Mas, se assim foi, a interrogação fica reforçada. Como puderam Rodtchenko e Pollock fazer o mesmo, sem que um soubesse do outro?

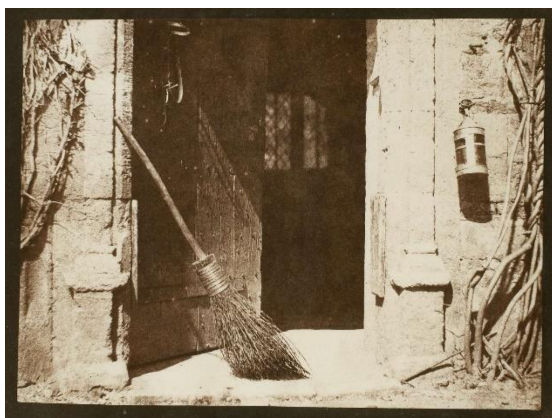
Os exemplos multiplicam-se a ponto de ilustrarem uma regra, e Baudelaire expôs claramente a questão na réplica que em Junho de 1864 endereçou a Théophile Thoré-Bürger: «A palavra "imitar" não é a adequada. O Sr. Manet nunca viu obras de Goya, nunca viu obras de El Greco, nunca esteve na galeria Pourtalès. Parece incrível, mas é verdade. Eu próprio tenho ficado estupefacto com coincidências tão estranhas».

São vários os que ao mesmo tempo, e independentemente, começam a dar corpo a um jovem fantasma. Depois, alguém se destaca como o mais perfeito, quer dizer, o que cria objectos estéticos mais adequados à nova forma, e passa a ter seguidores, as suas descobertas são convertidas num vocabulário que até os menos talentosos pretendem usar. Já raros se lembram de Méhul ou de Gossec quando todos querem ouvir a lição de Beethoven. Mas isto não deve fazer-nos esquecer a génese do processo, que não nasce com um génio, mas, pelo contrário, o génio é que surge como o sintetizador das novas formas.

Não se trata apenas de simultaneidades num mesmo domínio artístico. Certos recursos do cinema foram antecipados como técnicas narrativas em romances e Antoni Gaudí, no excesso decorativo e nas curvas demenciais da sua arquitectura, estava a prever os cenários de filmes do expressionismo alemão. Saímos das entranhas do Parque Güell, começado a construir em 1900, para entrar no *Gabinete do Dr. Caligari*, filmado em 1920, ou, no mesmo ano, nos cenários concebidos por Hans Poelzig para a nova versão do filme *Golem*. Entretanto, a estética das colagens usada pelos pintores cubistas fora antecipada na música por Mahler. E quantas das inovações fotográficas, no enquadramento, no ângulo de visão dos personagens e na luz, foram anunciadas por Caspar David Friedrich! Aliás, teriam sido as possibilidades da fotografia a inspirar um novo olhar aos

impressionistas e pós-impressionistas, ou teriam sido eles a inspirar a alguns fotógrafos a maneira de utilizar o novo instrumento? Desde cedo a relação estava materialmente estabelecida, basta lembrar que a primeira exposição dos impressionistas foi acolhida pelo fotógrafo Nadar no seu estúdio do Boulevard des Capucines, em Abril e Maio de 1874. Mas o problema é muito mais complexo.

A máquina fotográfica não é objectiva, por detrás dela existe um olho e a máquina vê o que o olho vê. Aliás, basta o uso generalizado de espelhos e outros instrumentos ópticos pelos pintores desde a Renascença até ao século XIX para mostrar que a máquina que olha exige um olhar humano que olhe a máquina. Desde os primórdios deparo com fotografias que nada deveram à pintura coeva e abriram uma nova visão, só nas décadas seguintes adoptada por alguns pintores. É o que se passa com o destaque conferido por Henry Fox Talbot às diagonais nas suas fotografias *A porta aberta*, de 1843 e, no ano seguinte, *O palheiro*, ou com o reflexo vertical das árvores na água, numa *Paisagem com lago* que Olympe Aguado fotografou cerca de 1856.



Henry Fox Talbot (A porta aberta)

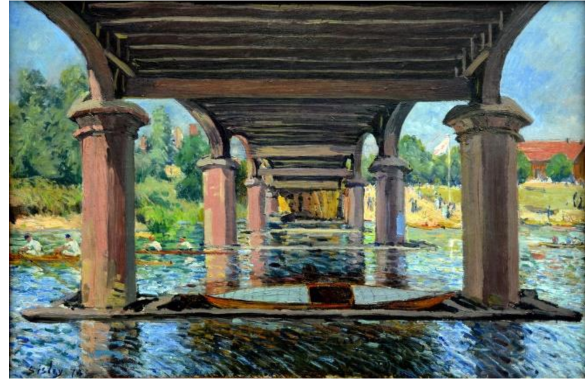


Olympe Aguado (Paisagem com lago)

Ou veja-se a perspectiva sem precedentes na *Ponte do Point du Jour*, uma fotografia feita por Auguste-Hippolyte Collard entre 1863 e 1866. Algo de comparável na pintura encontrar-se-ia apenas uma dezena de anos mais tarde em *Sob a ponte de Hampton Court*, de Sisley.



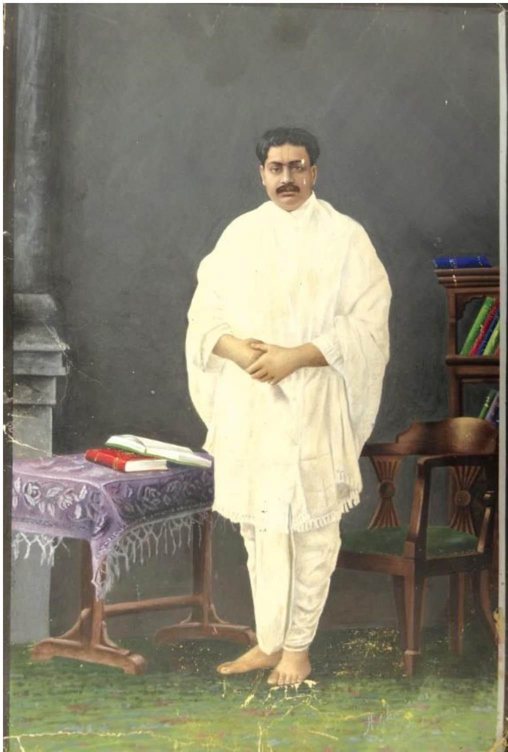
Auguste-Hippolyte Collard (Ponte do Point du Jour — 1863-1866)



Alfred Sisley (Sob a ponte de Hampton Court — 1874)

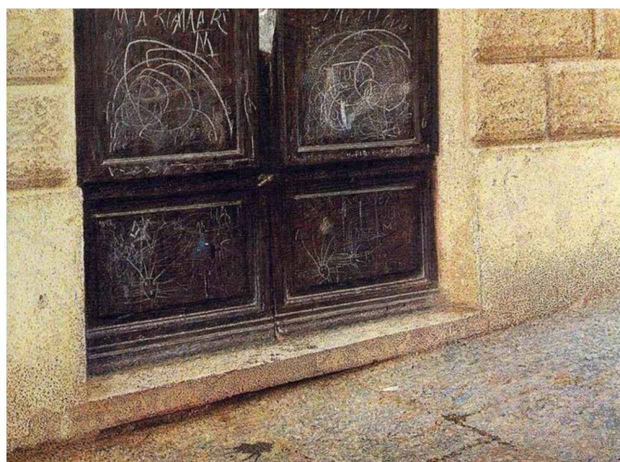
Entretanto, no extremo oposto fotógrafos como Oscar Reijlander ou Julia Margaret Cameron, dois exemplos entre muitos outros, imitavam a pintura de gosto académico, o primeiro com montagens laboriosas e a outra com desfocagens sentimentalistas. A respeito dos autores deste tipo de fotografias, Ian Jeffrey, em *Photography. A Concise History*, pôde escrever que «eles preferiam manter um certo decoro e deixar aos pintores a reflexão sobre as possibilidades mais extremas da fotografia».

A posição simétrica parece-me ter sido rara. É certo que o academismo do último quartel do século XIX produziu inúmeras pinturas que os detractores apelidavam de fotografias, pela minúcia do detalhe e pela geral falta de imaginação, mas precisamente por isso elas distinguiam-se de verdadeiras fotografias. Naquela época conheço um único caso, o do artista indiano Ghasiram, de Nathdwara, no Rajasthan, que cerca de 1910 executou uma pintura rigorosamente à maneira de uma fotografia. O extraordinário *Falência*, que Giacomo Balla pintou em 1902, embora antecipasse uma futura estética fotográfica, estava demasiado marcado pelo *pointillisme* para se confundir com uma fotografia. A partir do final da década de 1960, com o apa-



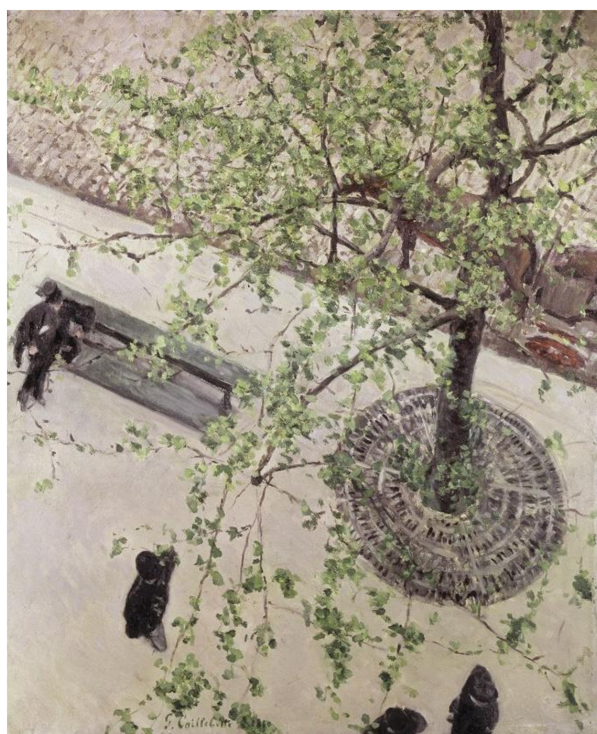
Ghasiram (Retrato)

recimento do Foto-realismo, vários artistas, por exemplo Chuck Close, criaram obras comparáveis à de Ghasiram, mas inseridas num contexto estético muito diferente.



Giacomo Balla (Falência)

A ambiguidade da relação entre pintura e fotografia explica que no final do segundo terço do século XIX numerosos pintores recorressem ao auxílio da fotografia, ainda que não gostassem de o reconhecer e ocultassem este meio técnico. Todavia, em sentido contrário pintores de vanguarda como Manet e Degas inspiravam-se na fotografia para adoptar novos pontos de vista ou figurar visões fugazes, já que desde 1858 era possível captar instantâneos com exposições de 1/50 segundos. A fotografia serviu também a Toulouse-Lautrec para representar novos planos de luz e contrastes luminosos. Aliás, a influência ocorreu em ambas as direcções, porque Degas anteviu nalgumas das suas pinturas certos tipos de fotografia que só apareceriam dez anos depois e creio que o mesmo sucedeu com Toulouse-Lautrec, especialmente quando apresentou as figuras sob novos ângulos. De maneira ainda mais flagrante, as perspectivas quase verticais que Caillebotte, e mais moderadamente Pissarro, empregaram algumas vezes em representações de Paris não tinham praticamente precedentes na fotografia. Com efeito, o *Boulevard du Temple*, de Daguerre, uma fotografia de 1838, ou as *Vistas instantâneas de Paris*, fotografias de Hippolyte Jouvin feitas cerca de



Gustave Caillebotte (O boulevard visto de cima)

1870, seguiram diagonais cujo ângulo estava ainda longe da vertical, e só passadas algumas décadas as perspectivas verticais foram usadas em Nova Iorque e mais tarde ainda no âmbito estético da Bauhaus. Citei apenas estes casos, mas quantos outros deveriam ser evocados!

O Museo Thyssen-Bornemisza, de Madrid, organizou em 2019-2020 a exposição *Los Impresionistas y la Fotografía*, mostrando lado a lado uma grande quantidade de fotografias e de quadros e o meu olhar saltava de uns para outras num permanente ziguezague procurando detectar, sem conseguir, quem influenciaria quem. Era como se uma dada forma de relações estéticas, desencarnada de objectos, começasse a permear uma época e assimilasse então os vários objectos. Não se trata de música, nem de figuras, nem de romance, trata-se de formas, ou talvez formas de formas. O que levou as novas formas a nascer? Aproximamo-nos da resposta com outras perguntas.

Como é que Dostoevsky, quando, em 1871-1872, descreveu a morte de Stepan Trofimovich Verkhovensky no romance *Os Demónios*, cujo título é por vezes traduzido como *Os Possessos*, previu que Tolstoy fosse morrer quarenta anos depois de uma maneira semelhante e em idêntico contexto filosófico? Como foi possível que Drieu La Rochelle, em *Gilles*, criasse a figura de Clérences, antecipando o percurso que Gaston Bergery haveria de percorrer do antifascismo para o fascismo? Numa premonição mais flagrante ainda, Aldous Huxley, em *Point Counter Point*, publicado em 1928, construiu um personagem inspirado em Oswald Mosley, que na época da publicação do romance era uma vedeta da ala esquerda do Partido Trabalhista, para descrever o chefe do fascismo britânico que ele só seria três anos mais tarde. E Bergman realizou *O Sétimo Selo* no mesmo ano em que Norman Cohn publicou a sua obra clássica sobre o milenarismo. O que mostram estas antecipações e coincidências? Quem souber responder a esta pergunta terá atingido o âmago da arte.

Susan Sontag, em *On Photography*, veio demasiado tarde quando disse que «a realidade chegou ao ponto de cada vez mais se parecer com o que as máquinas fotográficas nos mostram», porque já Oscar Wilde, num dos seus paradoxos em *The Decay of Lying*, afirmara que «um grande artista inventa um tipo, e a Vida

tenta copiá-lo», e dissera acerca de Balzac que «ele criou a vida, não a copiou». Esta observação não podia ser mais pertinente. Balzac evocou em *Les Paysans* a «omnipotência do historiador» e, pela boca de Lucien de Rubempré, em *Illusions perdues*, afirmou que se devem à ficção «criaturas cuja vida se torna mais autêntica do que a dos seres que verdadeiramente viveram». É que, explicou o romancista em *Une fille d'Ève*, «o génio tem por missão procurar, entre os acasos do verdadeiro, aquilo que a todos deve parecer provável». Esta dialéctica é determinada pela realidade de uma forma não menos rigorosa. «O autor viu-se, portanto, obrigado a criar circunstâncias análogas que não fossem as mesmas, já que o verdadeiro não era plausível», escreveu Balzac no *Préface* da primeira edição de *Une ténébreuse affaire*, para justificar a transmutação de um facto numa cena de ficção; e «por fim tornou, literariamente falando, o impossível, verdadeiro». Com efeito, um conhecido historiador, Hugh Trevor-Roper, advertiu em *History and Imagination*: «A História não é apenas o que aconteceu. É o que aconteceu no contexto do que poderia ter acontecido».

Num dos raros escritos que dediquei a esta questão, «Propostas para uma Metodologia da História», publicado em *História Revista*, vol. 11, nº 2, 2006, escrevi que «para Leibniz, as coisas possíveis têm uma "pretensão à existência". O possível, mesmo sem existência, é já uma "realidade". Esse quadro permite o papel da imaginação em história. Imaginação distingue-se de invenção». Ora, um texto que Philarète Chasles redigiu sob a orientação directa de Balzac ou mesmo se limitou a assinar a pedido do seu amigo, na *Introduction* aos *Romans et contes philosophiques*, depois de recordar «uma frase sublime» de Leibniz, «A alma do poeta é o espelho do mundo», acrescentou: «Neste espelho concêntrico a sua fantasia reflecte o universo [...] ocorre nos poetas ou nos escritores realmente filósofos um fenómeno moral inexplicável, inaudito, que a ciência pode dificilmente entender. É uma espécie de pressentimento que lhes permite adivinhar a verdade em todas as situações possíveis; ou, melhor dizendo, não sei que poder que os transporta para onde devem, para onde querem estar. Inventam a verdade por analogia ou vêem o objecto que se trata de descrever, quer porque o objecto venha até eles quer porque eles próprios se dirijam para o objecto». É esta

mesma a resposta ao problema que aqui me ocupa — a liberdade da criação artística. Afinal, Balzac desvendou o núcleo da questão ao escrever, no *Avant-propos* da *Comédie*: «Fiz melhor do que o historiador, sou mais livre».

Encerrei assim *A Sociedade Burguesa de Um e Outro Lado do Espelho* (Belo Horizonte: Editora da UEMG, 2017), um longo estudo da obra de Balzac: «Criando uma realidade tão real como a outra, Balzac antecipou a história, e muito iludidas estavam as pessoas de carne e osso ao se julgarem desbravadoras de caminhos que haviam já sido percorridos pelas figuras de *La Comédie humaine*». A capacidade antecipadora revelada pela arte não é uma profecia nem uma leitura numa bola de cristal, porque o objecto artístico é tão real como serão reais os objectos que ele pode antecipar. É que os grandes ficcionistas conseguem fazer o leitor entrar nos cérebros alheios, o que nós não podemos realizar com pessoas de carne e osso, nem sequer com aquelas que de mais perto julgamos conhecer. Os grandes ficcionistas não inventam enredos, criam personagens e depois deixam os personagens viver, e são os personagens quem cria os enredos, que o ficcionista se limita a registar. Por isso o enredo é secundário, por vezes tão ténue que quase não existe. Ora, os personagens do ficcionista, como Balzac explicou, estão menos presos por teias do que estão os personagens que encontramos na rua, por isso podem avançar mais longe ou, pelo menos, podem avançar antes deles.

Um comentador muito arguto, Jean-François Revel, sublinhou na sua *Histoire de la Philosophie Occidentale* que «há para Leibniz dois tipos de realidade: a do existente, no mundo actualizado [que adquiriu a forma definitiva], e a do possível, no entendimento divino». Transportando estas noções de uma filosofia ainda ligada à teologia para uma sociedade do humano sem divino, distingo a realidade já construída e a possibilidade contida na nossa acção. Ao afirmar que o possível tem uma «pretensão à existência» e que, mesmo sem existir, a possibilidade é já uma «realidade», Leibniz queria dizer que ela é real pelo facto de ser possível. É certo que as possibilidades se definem dentro de dados contextos, e nem tudo é possível. Mas basta a possibilidade para se afirmar como realidade. Por isso a arte é a multiplicação das possibilidades, e esta multiplicação ocorre nos limites de um contexto, pois até nos desejos nós somos circunscritos por aquilo que conhecemos

e em que vivemos. A arte, esclarecendo o mundo em que vive, não se reduz a ele, precisamente porque a arte é a multiplicidade de mundos possíveis em que todos eles são reais, e não só a realidade definitiva e última.

Então, a arte exprime o que existe? A arte medíocre exprime o que existe. A grande arte exprime a crítica ao que existe ou o que o artista deseja que exista. Não se trata de uma utopia, mas de uma realização do futuro, embora restrita ainda ao âmbito da estética. Neste sentido a visão da arte é tão real como o plano que um engenheiro traça para um edifício ou para uma ponte ou um túnel. E assim se explica que o romance e a pintura — ou, para quem saiba escutar, a música — adiante a história. Tudo o que se passa foi já anunciado pela arte. É que a arte não é a reprodução do existente. É um desejo do que não existe, ou a antecipação do que ainda não existe.

Mas não quer isto dizer que a arte está indissociavelmente ligada à história, não à história que passou nem mesmo àquela que hoje nos rodeia, mas à que há-de vir? A arte é o avanço da história.

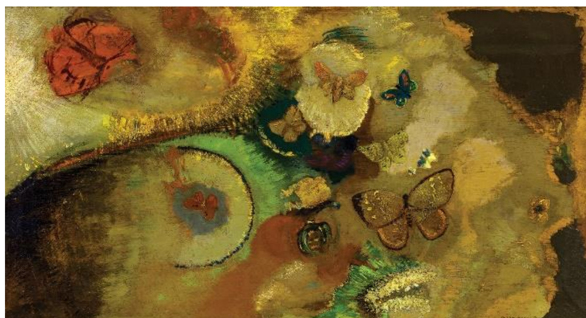
7

A ideia de que haja progresso em arte parece de imediato absurda. O prazer estético que sinto perante as pinturas nas grutas do paleolítico é da mesma ordem do que sinto perante um quadro de Pollock. Mas, considerada a questão de outra maneira, ela deixa de ser absurda, porque depois de eu ter visto esculturas de Barbara Hepworth e de Brâncuşi, são outros os olhos com que aprecio as esculturas de Donatello, e conhecendo as composições de Varèse entendo de outra maneira as obras de Monteverdi. Numa frase mil vezes citada, Cézanne declarou que pretendia «*faire du Poussin sur nature*», refazer Poussin a partir da observação da natureza. Com efeito, ver Poussin depois de ter visto Cézanne é vê-lo mais profundamente, mas a principal lição reside no percurso inverso — Cézanne podia entender Poussin e Varèse podia compreender as composições de Monteverdi, mas Monteverdi nem sequer compreenderia que as obras de Varèse são música nem Poussin entenderia um quadro de Cézanne.

Ver é uma arte que se aprende. «A arte de ver a natureza», disse Constable, citado por E. H. Gombrich em *Art and Illusion*, «é uma coisa que tem de se obter, quase como a arte de ler os hieróglifos egípcios». Mas essa arte aprende-se vendo obras de arte. Não se trata de observar a realidade em busca do naturalismo, que não existe em arte. Naturalismo e não naturalismo são classificações que podem ser úteis para estudar a história da arte, mas são desprovidas de relevância estética, porque a aparência da realidade não é um padrão. Abundam livros de memórias, descrições de viagens e relatos etnográficos em que povos estranhos eram considerados primitivos e pueris por não serem capazes de reconhecer as figuras representadas em pinturas naturalistas europeias. A conclusão devia ser a oposta, a de que o naturalismo está tão distante da realidade como qualquer outro tipo de representação. Mesmo um esteta conhecedor como Ruskin, citado naquele livro de Gombrich, considerou que «os chineses, infantis em tudo, imaginam que um bom desenho em perspectiva é tão falso como nós pensamos que o são as suas

composições planas», sem se dar conta de que a observação podia ser lida ao avesso. E, no entanto, diziam as más-línguas que Ruskin nunca consumara o casamento porque se desiludira na noite de núpcias ao descobrir que a noiva não se assemelhava às estátuas gregas. Afinal, quem seria «infantil em tudo»? São perversas as armadilhas do naturalismo.

A realidade surge de uma ou outra maneira a um ou outro olhar. A ciência estuda o que está para além das aparências, e aí impera a objectividade, medida empiricamente; mas o nosso olhar vê as aparências, e elas mudam consoante quem as olha. É certo que a ciência aumentou enormemente o mundo que conhecemos, mas o que percebemos esteticamente é a aparência desse mundo ampliado. Odilon Redon e Klee contam-se entre os primeiros a interessar-se pelo que viam num microscópio, como artistas, não como cientistas. Confundir a psicologia do conhecimento científico com a psicologia da percepção artística é um beco sem saída, para ambos os lados.



Odilon Redon (O sonho das borboletas)



Paul Klee (Faltam quinze minutos para a hora fatídica)

Boccaccio, no *Decameron*, fez Giotto intervir como personagem no quinto conto do sexto dia, e comentou que o seu «génio atingia tal excelência que com a sua arte e um pincel ou lápis pintava qualquer coisa da Natureza, [...] e pintava-as com tanta semelhança que nem pareciam imagens, mas as próprias coisas, sendo por isso frequente que as pessoas se enganassem e pensassem que era real o que só estava pintado». No entanto, nós hoje vemos as obras de Giotto como um exercício de racionalização muito distante da natureza. Todos os artistas que na sua época foram considerados naturalistas me parecem hoje alheios à natureza. Em arte a natureza não existe fora da visão do

artista, tantas naturezas quantas visões. Quando sucede que artistas de vanguarda invoquem a realidade contra o academismo dos contemporâneos, isto significa apenas que passaram a ver a realidade com outros olhos. Aliás, não é o hiper-realismo um anti-naturalismo, e considerará alguém naturalista a Neue Sachlichkeit? O olhar que vê a tela ou o bloco de mármore ou o metal vê também a aparência da realidade, e outro olhar vê outra realidade. «Os gregos», escreveu Kenneth Clark na sua obra *The Nude*, «até ao final do século IV [a. C.] não estudaram anatomia cientificamente e, no entanto, de Krítios a Lysippos produziram alguns dos mais perfeitos nus na arte». Para o artista, a realidade não reside na realidade, reside na realidade vista pelo artista. A arte é o desdobramento da realidade, o enriquecimento da realidade, a abertura de outro universo, que esclarece este onde vivemos, mas não se reduz a ele. A arte é a inauguração actual do possível.

Depois da Renascença e até ao século XIX a pintura de paisagens requeria dramatismo, montanhas e precipícios, rios amplos, ou estreitos mas caudalosos, em suma, contrastes flagrantes. Vem daí a palavra *pitoresco*, do italiano *pittoresco*, que significa digno de ser pintado, e que hoje se emprega para designar algo que chama a atenção. Com uma excepção, a Holanda. Kenneth Clark, no seu livro *Landscape into Art*, escreveu que «a paisagem da Holanda do século XVII» «influenciou directamente, ou criou mesmo, a visão do século XIX». Mas para que a pintura de paisagem sofresse no século XIX uma profunda transformação foi necessário olhar com olhos abertos os paisagistas holandeses. «Eu nunca vi uma coisa feia na minha vida», disse Constable, citado por Clark no mesmo livro, e com esta nova maneira de olhar influenciou Théodore Rousseau e, por aí, os pintores que se reuniam em Barbizon. Foram sobretudo eles, e logo depois os im-



John Constable (O moinho de Stratford)

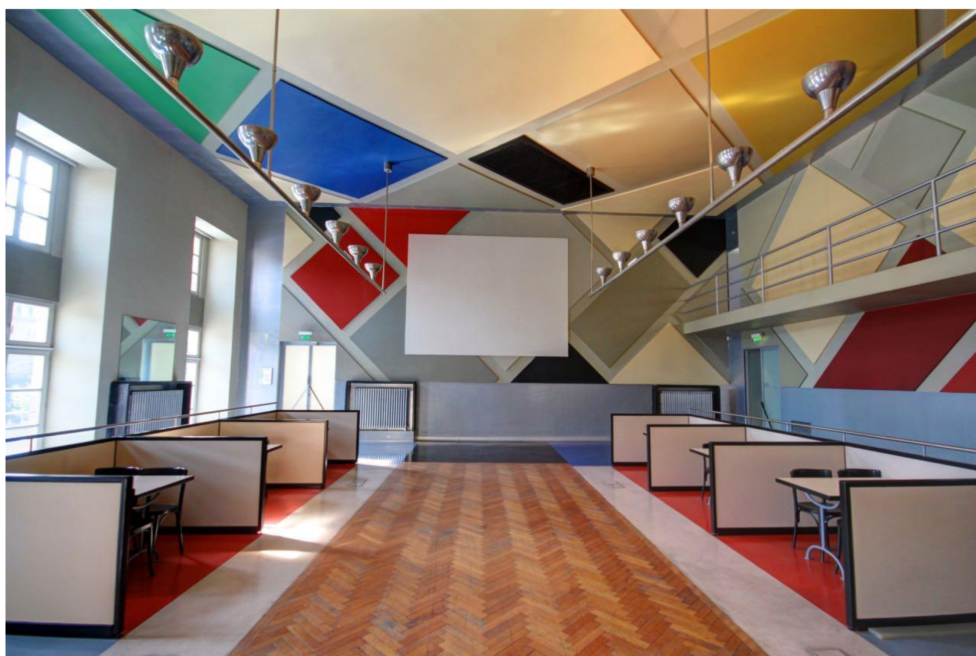
pressionistas, que continuaram e ampliaram a estética de Constable e de Corot — pelo menos daquelas obras de Corot que fugiam ao academismo — e se interessaram por uma paisagem que não chama a atenção, onde não há grandes relevos e nada existe de tumultuoso. Ensinaram-nos a ver aquilo que antes passara despercebido, e começámos a ver outra natureza. É esta natureza que, modificando um pouco as palavras de Oscar Wilde em *The Decay of Lying*, imita a arte.

Quando se aprende a olhar de outra maneira, olhamos outras coisas, escolhemos um enquadramento, uma perspectiva. O fundamental é não pensar que existam objectos neutros, que não precisem de ser vistos. Tudo precisa de ser visto, porque ver é criar, ou recriar, aquilo que vemos. Quero dizer que, da maneira como nós o vemos, o objecto ressalta, adquire relevo. Os grandes pintores ensinam-nos a ver as coisas de modos que nunca ninguém tinha percebido antes deles. Os grandes músicos ensinam-nos a ouvir outros sons. Por isso a arte é uma acumulação de riqueza, de novas visões. A arte não está só nos objectos feitos por artistas, mas também nas ruas e campos vistos com os olhos que viram aqueles objectos, nos sons que escutamos como novos.

A progressão do tempo ocasionou mudanças na relação física do olhar com a natureza. Por um lado, as técnicas modificam continuamente a natureza e desde há muitos milénios a natureza é cada vez menos natural, porque é cada vez mais modificada pela acção humana; entretanto as cidades criaram em torno de um número crescente de pessoas um novo tipo de paisagem geométrica. Mas isto diz respeito ao objecto do olhar, e o que sobretudo aqui me interessa é a relação do olhar com o objecto. Na época em que a rocha de Altamira foi pintada os homens e as mulheres deslocavam-se à velocidade dos passos. Depois, a domesticação dos animais permitiu-lhes viajar com mais conforto e transportando volumes mais pesados, mas a velocidade habitual desses animais não era muito superior à dos humanos. Os galopes reservavam-se para ocasiões especiais, batalhas ou urgências dos poderosos. Durante milénios a dinâmica do olhar não mudou, mas a partir do extremo final do século XVIII as inovações precipitaram-se e em duzentos anos os seres humanos passaram a deslocar-se a velocidades cada vez maiores e a ser

capazes de adequar o cérebro a essa rapidez. O nosso olhar adaptou-se ao novo normal, mas não foi sem dificuldade.

O tapete rolante (no Brasil, esteira rolante) construído para a Exposição Universal de Paris em 1900 provocava vertigens a quem o usava, e mesmo passadas três décadas os clientes do *dancing* de l'Aubette, em Strasbourg, inaugurado em 1928, rejeitaram a decoração — ou «orquestração plástica», como Michel Seuphor preferiu chamar-lhe no segundo volume de *L'Art Abstrait* — que fora entregue a Theo van Doesburg, com a colaboração de Hans (ou Jean) Arp e Sophie Taeuber-Arp. O desagrado não era só estético, já que «algumas superfícies, antecipando a arte cinética, provocavam entre os clientes um verdadeiro mal-estar físico», explicou Edmée de Lillers no catálogo de uma exposição das maquetes de Van Doesburg para aquele projecto, realizada no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 1977. Dez anos depois da inauguração de l'Aubette, a decoração inicial tinha desaparecido. Podia prolongar a lista dos exemplos, mas para quê?



Theo van Doesburg (Contribuição para a decoração de l'Aubette — reconstituição)

O início da era das grandes velocidades foi acompanhado por uma brusca projecção do olhar no vazio. No século XIX, comentou Clark em *The Nude*, «a decoração não era uma questão de convicções de estilo, mas sobretudo de *horror vacui* [medo do vazio]». No começo do século XX houve uma ruptura tão drástica na arquitectura exterior como no aspecto interior. As cozinhas e as casas de banho

(no Brasil, banheiros) passaram a ser regidas por padrões próximos do funcionalismo industrial e da busca da produtividade, ao mesmo tempo que as salas e os quartos foram despojados de sobrecarga decorativa e prescindiu-se do papel de parede que envolvera tudo, de cima a baixo, num entrelaçado de formas e cores. O olhar, que antes, no interior das casas, encontrava sempre um ponto de apoio, de quadro em *bibelot*, de cortinado em móvel — o que ainda hoje sucede nos apartamentos da pequena-burguesia — viu-se de repente perante o vazio de paredes nuas. Daí veio certamente a vertigem ou a náusea de quem não tem a que se agarrar. Pierre Francastel, citado por Robert Delevoy em *Dimensions du XXe Siècle*, observou com pertinência que um quadro de Mondrian não fica limitado pela moldura, mas «organiza de maneira activa todo o espaço em redor, levando o espectador a geometrizar dinamicamente o espaço». Para que isto suceda, porém, é necessário que a parede não esteja ocupada por mais nada, de modo a ser preenchida pela projecção mental da obra.

No entanto, as crianças brincam hoje nos tapetes rolantes, as obras de l'Aubette não chocariam agora ninguém no seu rigor geométrico e habituámo-nos a paredes nuas. É que o olhar sofreu uma alteração drástica e se adaptou à velocidade. E o turismo de massas, com a popularização das viagens por avião, permitiu que milhões de pessoas considerassem um facto comum a perspectiva vertical que antes podiam estranhar nas pinturas de paisagem chinesas.

Rodin explicou que para transmitir a sensação de acção é necessário combinar numa mesma pose duas fases de um movimento contínuo, mas foi Duchamp quem tornou explícita essa lição. Compare-se uma das várias versões do seu *Nu a descer uma escada* com uma obra de Burne-Jones três décadas e meia anterior, *A escada de ouro*, e vemos como uma sequência estática foi superada por um único impulso dinâmico. Agora, quando olhamos o *Discóbolo* de Míron, ou *Santa Ana, a Virgem e o Menino* de Da Vinci ou o *David* de Michelangelo, para citar só três exemplos clássicos, percebemos o movimento devido às torções dos corpos, cada parte ligeiramente desfasada da outra. Mas isso é muito mais evidente depois de nos termos apropriado da visão de Duchamp.



Edward Burne-Jones (A escada de ouro)



Marcel Duchamp (Nu a descer uma escada, nº 2)

Se Duchamp conseguiu representar o dinamismo de uma maneira então inédita na pintura, deve-se aos futuristas italianos a reprodução do que era efectivamente novo — a velocidade. Foram eles os primeiros a ser capazes de olhar a nova paisagem urbana e a registar em objectos artísticos o olhar veloz. Veja-se o comboio de Turner, *Chuva, vapor e velocidade — o Great Western Railway*, de 1844, mais uma expressão do drama cósmico da luz que sempre foi o tema daquele genial pintor, ou, trinta e sete anos depois, a locomotiva que Monet pintou na gare de Saint-Lazare, estacionada, porque só lhe interessavam os efeitos da luz sobre o fumo. Também foi o fumo de uma locomotiva a única coisa de que se ocupou Édouard Manet quando, na mesma época, pintou *O caminho-de-ferro*, com uma menina a ver passar um comboio que

nós não vemos. E depois verifique-se como os futuristas conseguiram retratar a velocidade. Não um objecto em movimento, mas a própria velocidade.

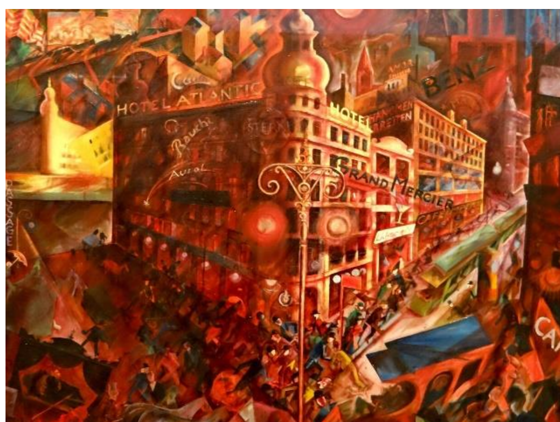


William Turner (Chuva, vapor e velocidade - o Great Western Railway)



Luigi Russolo (Dinamismo de um automóvel)

Não foi só a velocidade a transformar a paisagem, mas também as luzes eléctricas no interior das casas e nas ruas, e vale a pena comparar a evolução da sua representação, desde os impressionistas franceses e Toulouse-Lautrec até alguns expressionistas alemães e os futuristas italianos. Por fim a própria luz artificial tornou-se objecto de arte com Dan Flavin e, por exemplo, Keith Sonnier ou Pedro Cabrita Reis. Esta foi sobretudo uma evolução do olhar, que progressivamente se desprendeu das referências naturalistas para absorver toda a novidade técnica. Afinal, foi uma outra luz que se olhou.



George Grosz (Metropolis — 1917)



Pedro Cabrita Reis (Instalação — 2017)

O ouvido sofreu alterações também. Os motores trouxeram sons nunca antes escutados e o efeito Doppler do som, a que hoje ninguém presta atenção, de tão vulgar que se tornou, foi uma sensação diferente e sem dúvida fascinante. Aliás,

cada nova técnica continua a proporcionar outras experiências sonoras. Os futuristas tentaram compor obras musicais adequadas ao mundo das máquinas e das acelerações, abrindo um caminho que desde então tem sido cada vez mais trilhado. Mas, para além dessas antecipações, Edgard Varèse foi o genial precursor. «Certamente há em Nova Iorque crianças que nunca viram um riacho. Que nunca ouviram o cantar dos pássaros. Que nunca ouviram, sei lá, tudo o que há pelos campos. Certos silêncios do campo. Mas para quem são familiares o estrépito dos aviões, o barulho dos carros, os sons industriais», disse Varèse numa entrevista a Georges Charbonnier. «Para eles, é talvez isso que representa os ruídos da natureza».

A electrónica abriu um imenso domínio, que Varèse experimentou nas suas últimas composições, *Desertos*, estreado escandalosamente em 1954, e *Poema electrónico*, criado em 1958 numa arquitectura de Le Corbusier e sobretudo de Iannis Xenakis. Mas, apesar dos esforços dos pioneiros e dos criadores que se seguiram, penso que as potencialidades da música electroacústica estão ainda longe de ser devidamente exploradas.

O processo de ampliação do olhar e da escuta não ocorreu só no tempo, devido à acumulação de novas obras de arte, ao aparecimento de novas técnicas e à aceleração na velocidade com que vemos as pessoas e os objectos. Ocorreu no espaço também. Dürer conhecia extensamente a arte europeia, mas extasiou-se em 1520 perante objectos da arte azteca, a ponto de escrever no seu diário, tal como leio em *Mirror of the World*, de Julian Bell, que «na verdade, não consigo exprimir tudo o que me fizeram pensar». Isto significa que passou a ver com outros olhos a arte que já conhecia.

Meio século depois o jovem Domenico Theotocopoulos, El Greco, nascido em Creta, onde fora pintor de ícones e absorvera a influência bizantina, estabeleceu-se em Veneza, que era então a potência dominante na sua ilha natal. Aliás, existe em Veneza o belíssimo Museo Dipinti Sacri Bizantini, infelizmente atraindo só raros visitantes, que reúne ícones executados na antiga área de soberania veneziana. Ampliando a actividade a Roma e depois a Espanha, El Greco fundiu a tradição dos ícones no que dizia respeito à colocação de cada figura em espaços

próprios, com a pintura renascentista tal como estava a ser revista por Tiziano; e embora o apreço pelo génio de El Greco se tenha esfumado nos séculos posteriores, só ressuscitando mais tarde, o ascendente exercido pelo seu modo de pintar perdurou através do Maneirismo.

Em seguida, no auge do mercantilismo, através dos contactos comerciais, foi notável a influência das porcelanas chinesas, por vezes num perverso círculo vicioso, quando o fabrico chinês para exportação procurava imitar as porcelanas europeias. No Musée Guimet, em Paris, há salas fascinantes onde estão expostos resultados do cruzamento artístico entre o Oriente e o Ocidente, uma miscigenação fértil, como são geralmente as miscigenações.

Mas a questão deve ser ampliada, porque desde há vários milénios que o sul da Europa se integrava numa área muitíssimo vasta, onde depois surgiu e rapidamente se expandiu o império islâmico. Foi através dele que a cultura mediterrânica conheceu a arte da Pérsia, que por sua vez incorporava influências indianas e, aliás, já na Antiguidade clássica as representações de Apolo se haviam relacionado com a arte budista. Noutra direcção geográfica e cultural, parece-me que valerá a pena prosseguir a hipótese de que a pintura e a escultura do norte da Europa no final do Gótico e no começo da Renascença, tão diferentes das que se praticavam na Europa mediterrânica, devessem a especificidade ao facto de aquela região se relacionar tradicionalmente com a zona báltica ou mesmo com as estepes de Leste. Numa terceira direcção, quem veja os cruzeiros e os baixos-relevos da Bretanha ou do noroeste português e as iluminuras anglo-saxónicas e as compare, por um lado, com a arte do norte do continente e, por outro lado, com a arte mediterrânica, pode entender como a antiga área de tradição céltica se distinguia das outras, dando continuidade a uma cultura multimilenária. A Europa dos críticos do «eurocentrismo» é um mito, uma invenção sem fundamento e feita para servir estranhos interesses. Havia parciais sobreposições e influências recíprocas, mas aquelas três áreas culturais eram diferentes e delas emanavam sensibilidades artísticas próprias. A Europa era uma entidade geográfica, mas não cultural.

Esta múltipla abertura de horizontes preparara o terreno para que dos meados do século XIX em diante a arte praticada na Europa beneficiasse do conhecimento das

artes de culturas distantes e assimilasse as suas lições estéticas. Não foi a arte europeia a expandir a sua esfera de influência. O que ocorreu então foi o aparecimento de uma nova dinâmica cultural, nascida com o capitalismo e que, a partir da Europa, onde primeiro surgiu, afirmou a sua vocação universal e abraçou todas as culturas numa miscigenação global. Gauguin impõe-se aqui como a figura inevitável, pois interessou-se por quase todo o leque das artes não europeias, sem restrições de épocas nem de pontos cardeais. Talvez só os pintores do grupo Der Blaue Reiter se mostrassem posteriormente tão amplos nas suas preferências. Outros artistas foram mais selectivos.



Paul Gauguin (Cristo na cruz)

Que Théophile Silvestre, criticando os quadros de Ingres, pudesse escrever, numa frase bastante citada, que ele parecia um «pintor chinês perdido, em pleno século XIX, nas ruínas de Atenas», mostra como nessa época a globalização artística era já um lugar-comum. Ter-se-iam devido ao conhecimento das pinturas de paisagem chinesas aquelas perspectivas quase verticais que Pissarro e Caillebotte, por exemplo, empregaram por vezes em representações da vida urbana? Se esta é uma hipótese, outras afirmações são certas. Na China a caligrafia e a pintura compuseram um complexo único, que se repercutiu na arte ocidental inspirando as caligrafias imaginárias que atravessam toda a obra de Kandinsky, se encontram nos quadros de Miró, pelo menos até uma certa época, e conferem coerência às pinturas e aos desenhos de Klee. Segundo Robert Goldwater em *Primitivism in Modern Art*, Klee referiu-se às suas obras como «uma linha passeando consigo própria», e o que é isto senão uma caligrafia? Uma boa parte da obra de Matisse

resulta pelo menos de um gesto caligráfico. Também os quadros de Pollock e os do seu imediato predecessor, Arshile Gorky, se podem entender como caligrafias. Mais tarde, e de maneira já explícita e sistemática, encontramos as caligrafias abstractas de Mark Tobey, Hans Hartung e Henri Michaux ou Cy Twombly. Com os seus símbolos desprovidos de referencial, estes artistas formam uma das pontes que permite, de fora da China, compreender a relação íntima entre caligrafia e pintura.

Quando Manet retratou Zola numa mesa de trabalho e mostrou, além do biombo oriental, fixada na parede em frente, junto a uma reprodução de um dos seus mais célebres quadros, uma gravura japonesa, diz-se que foi o pintor quem a colocou ali, e não o escritor. Pouco importa, porque ela surge como um verdadeiro manifesto, um reconhecimento da difusão da arte nipónica entre artistas que hoje as almas cândidas, ou mal-intencionadas, ainda classificam como «europeus».



Édouard Manet (Retrato de Émile Zola)

A influência estética do Japão foi sobretudo marcante na vanguarda parisiense, especialmente sensível nos casos de Manet, Degas, Monet e da americana Mary Cassatt, entre muitos outros, bem como nos pós-impressionistas e no estilo decorativo *art nouveau*. Também Whistler, um americano que escandalizou o meio artístico britânico, se interessou muito pela arte japonesa. Por seu lado, situando-se num inclassificável cruzamento de correntes, Toulouse-Lautrec revelou uma singular abertura à estética nipónica e é possível que Henri Focillon tivesse razão ao escrever, em *De Callot à Lautrec*, que «foi talvez ele quem melhor compreendeu e mais espontaneamente assimilou a lição dos japoneses». Entretanto, Van Gogh reproduziu em pintura algumas obras nipónicas como, em 1887, uma ponte debaixo de chuva, de Utagawa Hiroshige.



Utagawa Hiroshige (Súbito aguaceiro vespertino na Grande Ponte perto de Atake)

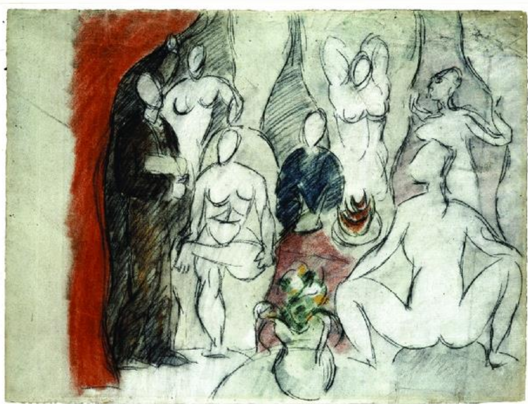


Vincent van Gogh (Ponte sob a chuva)

«Temos de admitir que o impacto das gravuras japonesas no Ocidente não teria ocorrido se os artistas europeus não tivessem já iniciado experiências que lhe abriram o caminho», advertiu James A. Michener na *Horizon* de Maio de 1960. «A fotografia ensinara novas lições quanto à disposição dos elementos no espaço [*design*]; a litografia dera novo vigor à

imprensa; e homens como Eugène Delacroix, J. M. W. Turner e John Constable tinham percebido a importância da aplicação na tela de cores brilhantes e puras».

Quando sabemos que Seurat foi influenciado pelos baixos-relevos egípcios, isto significa que ele soube ver com novos olhos aquela arte e pôde interpretar por esse viés o legado dos impressionistas. Outro grande obreiro do modernismo, Matisse, além da influência das gravuras japonesas foi também muito receptivo à Exposição Islâmica realizada em Paris em 1910, e reuniu uma considerável colecção de esculturas africanas. Mas os primeiros a interessarem-se seriamente pela arte africana foram os *fauves*, em França e, na Alemanha, o grupo Die Brücke, que, tal como Gauguin, buscou ainda o conhecimento directo da arte aborígene das ilhas do Pacífico, e através de Die Brücke a influência passou para os expressionistas. Por seu lado, depois de ver as máscaras africanas Modigliani nunca mais olhou do mesmo modo os corpos humanos, e as suas esculturas, que o ocuparam exclusivamente até 1914, e depois as suas pinturas, a que se dedicou até morrer em 1920, mostram-nos o que ele viu. Outra irrupção do africanismo na arte praticada na Europa assinala-se na obra dos cubistas. O interesse de Picasso e Braque pelas máscaras africanas contribuiu decisivamente para lhes alterar o entendimento dos rostos, corpos e objectos, e as suas pinturas e desenhos mostram-nos essa ruptura da visão. Compare-se a sequência dos estudos de Picasso para *As meninas de Avignon* com a obra realizada e vê-se o aparecimento da influência africana não só em detalhes, mas também assimilada na concepção global do quadro.



Pablo Picasso (estudo para As meninas de Avignon)



Pablo Picasso (As meninas de Avignon)

Carl Einstein teve uma vida e uma morte exemplares, e se o seu livro sobre escultura africana, *Negerplastik*, publicado em 1915, beneficiou de uma enorme repercussão na vanguarda artística europeia, isto deveu-se, além da qualidade da obra, ao facto de a disposição das fotografias não obedecer à origem geográfica das peças e se preocupar exclusivamente com comparações formais. As esculturas africanas deixavam de ser uma simples matéria-prima etnográfica ou sociológica para se apresentarem como arte. O livro de Einstein influenciou directamente a criação do movimento Dada em 1916, na neutral Suíça. Enquanto a guerra destruía tudo, o Dada recusava a guerra e destruía toda a arte das gerações europeias precedentes, servindo-se para isso também das artes africanas, não só da escultura, mas de um leque mais vasto. «Falar numa língua desconhecida», proclamou Raoul Hausmann, um dos fundadores do grupo Dada de Berlim, para «elaborar uma concepção visual do mundo», como leio no catálogo da exposição *Dada Africa*, realizada em Paris em 2017-2018 no Musée de l'Orangerie.

Neste cruzamento de influências, o templo da Sagrada Família, de Antoni Gaudí, é uma obra duplamente fascinante. Por um lado, este edifício singular estava na contramão da arquitectura modernista daquela época, misturando revivalismo e sobrecarga decorativa. Por outro lado, acompanhando o modernismo no interesse pela arte africana, Gaudí foi o primeiro arquitecto europeu a absorver a estética de certos edifícios da África. No clássico *Pioneers of Modern Design*, Nikolaus Pevsner considerou que as torres e os pináculos da Sagrada Família denotam antes de mais uma inspiração tunisina, mas Juan Eduardo Cirlot, em *El Arte de Gaudí*, ampliou o escopo. «*Na África equatorial está Gaudí*», escreveu Cirlot, sublinhando a afirmação, e continuou: «Vejamos a mesquita de Sansannu, no Togo setentrional, e a de Kreis-Següela; apreciemos os detalhes lavrados nos cones das construções negras hamitas; e veremos que, estilisticamente, todos esses edifícios estão muito mais próximos da essência do estilo de Gaudí do que o gótico, o bizantino ou qualquer outro dos estilos históricos». Os mais de três milhões de turistas que em cada ano visitam a Sagrada Família desconhecem possivelmente a inspiração africana do templo, mas ela está lá, fixada na pedra.

No entanto, pelo que conheço, as duas primeiras obras a assimilar integralmente a lição das máscaras africanas e a fundi-la com as preocupações das vanguardas europeias, gerando uma totalidade única, devem-se a dois escultores, dois irmãos, Naum Gabo, com a *Cabeça nº 2*, criada em 1916, e sete anos depois Antoine Pevsner, com a *Máscara*. A escultura construtivista, buscando a substituição da massa pelos espaços, encontrou na escultura africana a capacidade de sugerir o volume pela delimitação de um vazio e de fazê-lo ritmicamente. Atestando esta confluência, Gabo e Pevsner proclamaram em 1920, no *Manifesto Realista*, que «renunciamos o volume enquanto forma pictórica e plástica do espaço», «afirmamos que a profundidade é a única forma pictórica e plástica do espaço» e «na escultura renunciamos a massa enquanto elemento escultórico». A partir dos meados do século XIX é impossível falar de modernidade artística sem estar implícita a integração das artes das mais variadas culturas. Foi isto que libertou a modernidade.



Naum Gabo (Cabeça nº 2)



Antoine Pevsner (Máscara)

Antes de terminar, cabe uma reflexão. Precisamente numa época em que os artistas do continente europeu se mostravam receptivos à sedução estética de outras culturas, não consigo encontrar traços assinaláveis dessa influência nos artistas britânicos. Nos séculos XVIII e XIX a aristocracia britânica foi percorrida por uma

vaga de orientalismo e divulgou-se o apreço pelos tecidos indianos, que Arthur Liberty aproveitou e popularizou através da sua empresa. Tanto quanto me é dado observar, porém, não vejo um interesse equivalente entre os pintores. William Michael Rossetti, que desempenhou um papel importante na formação e na sustentação da Pre-Raphaelite Brotherwood, era um conhecedor entusiástico da arte oriental e especialmente de Hokusai, mas não pintava e não consigo discernir a mesma curiosidade entre os demais pré-raphaelitas. Curiosamente, Whistler, que residiu muito tempo em Londres, mas era um cosmopolita nascido nos Estados Unidos, informado pelos impressionistas parisienses, comunicou a Dante Gabriel Rossetti o seu entusiasmo pela arte japonesa, como o próprio William Michael contou, e convenceu-o a adquirir gravuras de Hokusai, mas o interesse de Dante Gabriel ficou apenas pelo *bric-à-brac*, não tendo repercussão sobre a sua pintura nem sobre a dos outros dos pré-raphaelitas. Ora, tanto eles como o grupo de William Morris poderiam ter descoberto na arte japonesa, ou igualmente na arte indiana, a linearidade, a separação dos espaços coloridos e o decorativismo que eles próprios procuravam aplicar. Prosseguindo esta linha de reflexão, verifico também que os artistas britânicos não absorveram directamente a influência africana, e apenas o fizeram em segunda mão, através dos artistas do continente europeu. É sintomático que entre os vorticistas, na ponta extrema da vanguarda londrina imediatamente anterior à primeira guerra mundial, os dois únicos escultores a revelarem uma influência decisiva das artes não europeias fossem o francês Henri Gaudier-Brzeska e o americano Jacob Epstein, além da influência chinesa sobre o poeta Ezra Pound, que também era americano. As manifestações de insularidade da cultura britânica sempre me deixam perplexo.

Em tudo isto, não se trata de cópias nem de imitações de motivos, o que teria um valor meramente etnográfico, mas de uma verdadeira assimilação de outras estéticas, muitas vezes ruminadas e digeridas tão inteiramente que mal se notam à superfície, mas cujo efeito foi profundo. O modernismo da transição para o século XX e das duas primeiras décadas desse século conseguiu uma completa abertura do olhar, desde as manifestações mais flagrantes das novas técnicas, a velocidade e a luz artificial, até às raízes arcaicas das outras culturas. Pôde fazê-lo porque o

colonialismo recolhera em museus todo o tipo de objectos artísticos e facilitara as viagens, mas onde o capitalismo hierarquizara os povos e as culturas, as vanguardas artísticas viram e proclamaram a identidade profunda de todas as formas artísticas e a sua dignidade intrínseca. E foi através de um olhar renovado pela arte dos outros povos que essas vanguardas reinterpretaram a modernidade técnica. Tratou-se de uma verdadeira fusão de experiências visuais, assimiladas em correntes estéticas únicas. Simultaneamente no tempo e no espaço, esses artistas — um feito sem precedentes! — universalizaram a história.

Não existe progresso da arte. Mas existe um progresso na arte, e a história da arte é uma história de miscigenações artísticas, em ambos os sentidos.

8

A dinâmica de universalização que levou os artistas europeus a assimilarem as lições das outras culturas suscitou o processo recíproco, e também as formas artísticas vernáculas dos outros povos assimilaram as lições estéticas provenientes da Europa, até se criar um espaço artístico global e total. As miscigenações ocorrem sempre de vários lados.

Ao contrário do que divulga a historiografia vulgar, a expansão árabe e a islamização não romperam a unidade cultural formada pelo Mediterrâneo, mas reforçaram-na graças ao movimento de traduções para a língua árabe ocorrido no califado abássida a partir dos meados do século VIII e que culminou no primeiro terço do século seguinte sob o califa al-Ma'mūn. Ao mesmo tempo que, por um lado, se traduziam originais gregos, traduziam-se igualmente textos em sânscrito e em persa, e como os abássidas estiveram particularmente ligados à cultura persa, as relações transmediterrâneas atingiram então um vastíssimo escopo, sem esquecer que o contacto dos muçulmanos com a Índia alterou as noções de matemática a sul e depois a norte do Mediterrâneo. Assim, quando no século XII se iniciaram sistematicamente as traduções do árabe para o latim, a cristandade ocidental não só voltou a conhecer a filosofia e a ciência gregas, mas ampliou o âmbito geográfico das suas inspirações. Como afirmou Jim Al-Khalili em *Pathfinder. The Golden Age of Arabic Science*, «a revolução científica na Europa dos séculos XVI e XVII não poderia ter ocorrido sem os numerosos progressos feitos no mundo islâmico medieval» e, em *El Legado Filosófico Árabe*, Mohamed Ábed Yabri considerou que «é precisamente o papel de medianeiro entre a cultura grega e a cultura moderna (europeia) que define o valor dos árabes».

As influências culturais e os acordos políticos, inevitavelmente acompanhados por rivalidades, persistiram sem interrupção. No prefácio à edição de 1972 da sua obra sobre o Mediterrâneo na época de Felipe II, Fernand Braudel insistiu numa das conclusões a que chegara, «a unidade e a coerência da região mediterrânica»,

acrescentando que mantinha «a firme convicção de que o Mediterrâneo turco vivia e pulsava ao mesmo ritmo que o cristão». Já um século antes, Jacob Burckhardt, no seu livro clássico sobre a Renascença italiana, destacara «a influência que a civilização árabe exercera, na Idade Média, sobre a Itália e sobre todo o mundo culto», uma influência que perdurou nas cidades italianas dessa época tanto no plano da religião e da astrologia como no dos sistemas administrativos. Em tais circunstâncias era compreensível que aquelas cidades recorressem umas contra as outras à aliança turca, mostrando que acima da contraditoriedade prevalecia a unidade. O estabelecimento do Império Otomano não alterara a situação, e Veneza notabilizou-se pelas relações mantidas com o sultão. Não era por acaso que o turco Othello, «o mouro de Veneza», servia como general das tropas da Sereníssima República. As guerras, naquela época, eram a outra face dos tratados.

Vinte e seis anos depois de conquistada Bizâncio, agora transformada em Istambul, Veneza respondeu a um pedido do sultão enviando-lhe aquele que era então o mais famoso dos seus pintores, Gentile Bellini — irmão de Giovanni, hoje muito mais célebre — para ensinar a arte do retrato tal como era praticada na Europa, e com tal sucesso que as suas obras foram admiradas por todo o Império até à Pérsia. Ora, na arte as influências raramente se extinguem e, referindo-se ao retrato que Gentile pintou do sultão Mehmed II, Orhan Pamuk escreveu no seu ensaio *Bellini and the East*: «O retrato gerou tantas cópias, variantes e adaptações, e as reproduções desta diversidade de imagens multiplicaram-se para ornamentar tantos livros, capas de livros, jornais, cartazes, notas de banco, selos, cartazes educativos e bandas desenhadas que não há nenhum turco sabendo ler e escrever que não as tenha visto centenas, se não milhares, de vezes».

Ao mesmo tempo, e inevitavelmente, durante o ano e meio em que permaneceu no Império Otomano Gentile Bellini aprendeu com as iluminuras persas, porque as influências, em arte, nunca são em sentido único. A propósito de outra obra sua, também célebre no Oriente islâmico e usualmente chamada *Escriba sentado*, e que Orhan Pamuk considera ser um artista preparando-se para desenhar, disse o celebrado escritor turco: «O que distingue a pintura islâmica da pintura ocidental posterior à Renascença, tanto quanto as proibições religiosas e talvez mais ainda

do que elas, é o olhar inclinado e furtivo que Bellini captou tão profundamente neste retrato». E Pamuk acrescentou: «O jovem pintor representado por Bellini [...] olha para a sua folha em branco com a felicidade de um moço lembrando-se, com uma inspiração quase metafísica, de um poema aprendido de cor».



Gentile Bellini (Retrato de Mehmed II)



Gentile Bellini (Escriba sentado)

Diferentemente do que sucede nas modas, os ecos artísticos são duráveis e houve pintores otomanos directamente influenciados pelo Ocidente, como Sinan Beg, cujo mestre fora um artista de Ragusa, a actual Dubrovnik, que aprendera em Itália com Donatello e Pisanello. Sendo um dos favoritos na corte, Sinan Beg, «que "era influente e estava nas boas graças" do próprio sultão, fazia com os seus discípulos (por exemplo, Şiblizade Ahmed, de Bursa) a mediação entre as culturas visuais do Oriente e do Ocidente, transpondo o estilo italiano para a forma de pintura nativa da miniatura em papel», explicou Gülru Necipoğlu no anuário *Muqarnas*, vol. 29. «Com efeito, e já que podia circular facilmente entre ambas as culturas, foi enviado como embaixador a Veneza em 1480, enquanto Gentile Bellini desempenhava as funções de "embaixador cultural" veneziano na corte otomana». Como as inspirações estéticas são sempre recíprocas, não existe arte sem mestiçagem.

Talvez ainda mais significativa para os cruzamentos artísticos fosse a acção dos jesuítas na corte imperial chinesa. Não me parece aqui descabida uma digressão. Os únicos precursores da Internacional Comunista na tentativa de envolvimento ideológico do mundo foram os jesuítas. Consideremos que ao mesmo tempo que na Europa procuravam hegemonizar a Igreja católica, os jesuítas fundavam colónias no Paraguai e no Brasil, adquiriam influência na corte chinesa, penetravam no Japão e estabeleciam-se na Boémia e na Polónia, para a partir daí tentarem dominar a Rússia, minada pela desagregação e pela crise dinástica, alcançando assim a supremacia sobre a Igreja ortodoxa de tradição bizantina. O que para o Komintern, nos seus momentos mais audaciosos, não fora além de um sonho estratégico, pareceu aos jesuítas daquela época uma realidade palpável. E, no entanto, tudo se desfez.

Mussorgsky dedicou a ópera *Boris Godunov* a esse conflito entre a Rússia ortodoxa e a tentativa de intromissão polaco-jesuítica e, não muito longe, a influência estética dos jesuítas ainda hoje assinala em Praga a vitória sobre o que restara dos hussitas, com uma arquitectura e uma escultura que envolvem quase obsessivamente a velha cidade.

Na China os traços foram igualmente marcantes, embora plasticamente mais discretos. O célebre sacerdote jesuíta Matteo Ricci chegou à China na penúltima década do século XVI e, segundo o renomado académico e pesquisador Shan Guoqiang em *A History of Chinese Art*, as gravuras da Virgem que levou consigo e foram admiradas por artistas autóctones devem ser consideradas como a primeira influência ocidental sobre a arte chinesa. Em seguida, já durante a dinastia Qing, seis missionários jesuítas conseguiram ser nomeados para o círculo mais reservado da corte, influenciando com as técnicas ocidentais a pintura tradicional. Um deles, o milanês Giuseppe Castiglione, chegado em 1715 à China, onde adoptou o nome de Lang



Giuseppe Castiglione - Lang Shining (De bom agouro)

Shining, e morrendo nesse país cinquenta e um anos depois, dedicou-se a um trabalho prolífico ao serviço do imperador e teve na corte numerosos discípulos, que prolongaram a sua lição estética.

Os outros pintores jesuítas activos nessa época deixaram também traços significativos. O francês Jean Denis Attiret, que chegou à China em 1738 e adoptou o nome Ai Qimeng, serviu como pintor trinta e um anos na corte. Sete anos mais tarde chegou o jesuíta Ignatius Sickeltart, oriundo da Boémia, tanto fazendo pinturas individuais como participando em obras colectivas, e Shan Guoqiang realça o facto de ele ter sido influenciado pelo estilo chinês, ao mesmo tempo que aplicava as formas europeias. Pelo menos outros três jesuítas europeus chegaram à China nesta época e tiveram acesso à corte imperial, os italianos Giuseppe Panzi (Pan Yanzhang) e Giovanni Damasceno Salusti (An Deyi), que haveria de ser bispo de Pequim, e o francês Louis Antoine Poirot (Jia Qingtai).

Em suma, na dinastia Qing, tal como escreve Shan Guoqiang, «o fenómeno mais notável foi o aparecimento e a popularidade de uma conjugação harmoniosa da arte chinesa e da ocidental, que impregnou todos os ramos de pintura». E Shan continua enunciando as alterações de cor, luz e sombra, contornos e perspectivas necessárias para combinar as duas tradições artísticas. «Se bem que o aparecimento de um estilo chinês-ocidental não tivesse alcançado a maturidade, durante algum tempo foi influente, enriquecendo as técnicas e estimulando o ritmo das mudanças na pintura tradicional chinesa. Assim, o seu efeito histórico cumulativo não pode ser ignorado».

Ora, este «efeito histórico cumulativo» teve repercussões significativas na arte nipónica. Scorsese, no *Silence*, reflectiu sobre o cruel fracasso dos jesuítas no Japão. Mas, apesar de eles não terem conseguido adquirir ali um estatuto que lhes permitisse difundir a pintura europeia, a abertura do Japão à arte ocidental ocorreu não muito depois, sem ter de esperar pela Restauração Meiji de 1868, que marca o início da modernização acelerada desse país. Tanto quanto conheço, os primeiros ensaios japoneses acerca da arte europeia datam de 1778 e 1779, criticando a pintura tradicional e enaltecendo a perspectiva e o claro-escuro. Entretanto fora fundada a primeira escola de arte de tipo ocidental, e artistas como

Odano Naotake, em *O lago de Shinobazu*, uma obra de 1775-1780, conseguiram uma encantadora fusão de estilos. E Shiba Kôkan, que Isabelle Charrier, no seu livro *La Peinture Japonaise Contemporaine de 1750 à nos Jours*, classifica como «esse pioneiro dos pintores de estilo ocidental», não deixou por isto de ser «um artista tradicional», revelando-se esta conjugação do vernáculo e do europeu, por exemplo, na pintura de rolo *A praia de Shichirigahma*. Estes exemplos foram seguidos por um número crescente de artistas, sem que se tratasse nunca de uma ocidentalização, porque a perspectiva linear codificada pela Renascença italiana foi usada juntamente com convenções pictóricas orientais.



Odano Naotake (O lago de Shinobazu — 1775-1780)

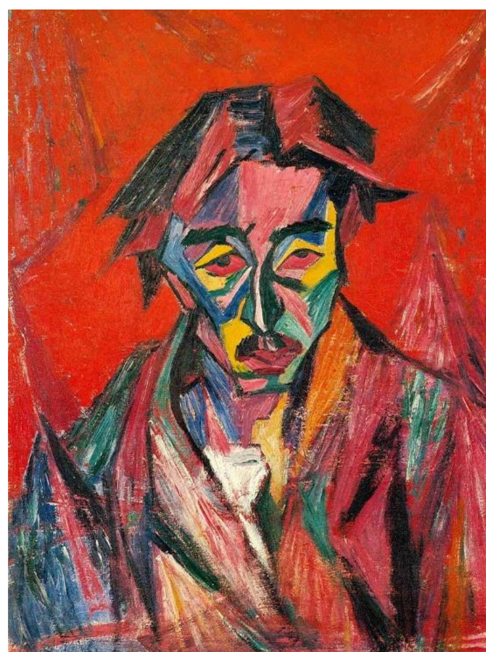


Shiba Kôkan (A praia de Shichirigahama — 1796)

Neste processo de miscigenação estética é particularmente esclarecedor que o celebérrimo Hokusai, o artista japonês que exerceu o impacto mais directo e profundo sobre as vanguardas europeias da segunda metade do século XIX, tivesse sido ele mesmo influenciado por Shiba Kôkan, além de ter recebido inspiração de gravuras chinesas que, por sua vez, resultavam de uma corrente ocidentalizante. Afinal, embora por vias indirectas, a influência estética dos jesuítas fizera-se sentir também no Japão. «As grandes paisagens de Hokusai», escreveu Richard Lane em *Masters of the Japanese Print. Their World and their Work*, «representam, em certo sentido, o culminar da assimilação dos conceitos ocidentais pela arte tradicional japonesa». O fascínio que os pintores ocidentais sentiram por Hokusai foi propiciado pelo facto de já Hokusai ter sido fascinado pela arte europeia. O que ocorreu foi um verdadeiro círculo, ou espiral, de influências artísticas.

A Restauração Meiji precipitou a abertura do Japão a toda a cultura ocidental, e de então em diante é impossível, no âmbito resumido deste ensaio, enunciar

sequer aquele cruzamento de influências. Mas é significativo que as exposições de obras de Van Gogh realizadas em Tóquio em 1913 e 1914, seguidas por outras de obras de Monet, Pissarro e Bonard, estimulassem o interesse por pintores que, por sua vez, tinham sido profundamente marcados pela arte japonesa. Quadros que haviam contribuído para liquidar o academismo num lado do mundo exerciam agora o mesmo efeito no outro lado, e James A. Michener, na *Horizon* de Maio de 1960, teve razão quando concluiu que «um corpo de ideias originariamente enviado pelos japoneses para Paris para ajudar a salvar a arte europeia regressava agora, cem vezes mais poderoso, para ajudar a salvar uma arte japonesa». Mas o caminho estava já aberto, senão veja-se a *Mulher lendo*, de Yorozu Tetsugorô, uma obra de 1910 ou, dois anos depois, o seu *Auto-retrato com olhos vermelhos*, para citar apenas este pintor.



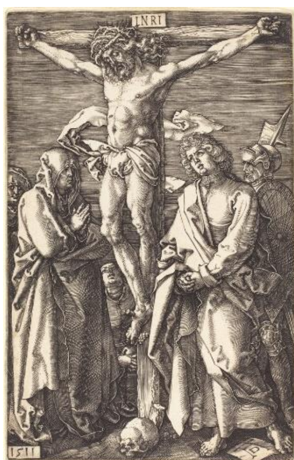
Yorozu Tetsugorô (Auto-retrato com olhos vermelhos)

Assim, talvez não seja motivo de espanto que em Tóquio alguns artistas, na década de 1920, adoptassem as *performances* teatrais dos dadaístas europeus, conjugadas com elementos tradicionais, para criar uma forma nova de Dada. «Fazemos a revolução», proclamou Murayama Tomoyoshi no manifesto do grupo dadaísta Mavo, citado por Isabelle Charrier. «Avançamos. Criamos». O carácter revolucionário e universalista do movimento nascido em Zurich via-se confirmado nos antípodas.

O impacto estético dos jesuítas fizera-se sentir igualmente na Índia durante o Império Mughal, reforçado pelas obras de arte europeia levadas depois por viajantes e embaixadores. O terreno talvez estivesse já preparado pelo facto de os sultanatos do Deccan manterem desde o século XIV contactos directos com a cultura muçulmana da Pérsia e da Arábia, encorajando os artistas nativos a assimilarem influências estrangeiras. Por outro lado, a absorção das lições dos artistas

ocidentais foi estimulada quando, a partir do reinado do imperador Akbar, na segunda metade do século XVI, com a implantação da hegemonia islâmica e a superação do predomínio hinduísta, as fisionomias começaram a ser percebidas individualizadamente, o que despertou o interesse pelo estilo de retratos que se divulgara na Europa. Estava aberta do lado indiano mais uma via de absorção de influências artísticas.

Pouco depois de a pintura e a gravura europeias terem chegado à Índia, pintores notáveis como Keshava Das e, em seguida, Abu'l Hasan estudaram-nas atentamente. O *São Jerónimo* pintado por Keshava Das na penúltima década do século XVI é um curioso exemplo de continuidade estética. Originariamente a figura em que o desenho do Santo se baseou era uma escultura romana de Neptuno, o deus das águas, que servira mais tarde a Michelangelo para representar Noé embriagado. O pintor indiano estava a prolongar assim um milénio e meio de evolução artística mediterrânica, mas a influência europeia não se limitou ao aspecto narrativo da figura de São Jerónimo e exerceu-se sobre as próprias formas, inspirando uma profundidade de grande distância e uma perspectiva atmosférica até então alheias à pintura indiana. Interessante também é o *São João Evangelista*, desenhado no início do século XVII por Abu'l Hasan a partir de um pormenor de uma gravura de Dürer, *A Crucificação*, por nos mostrar alguns dos elementos da arte europeia que mais impressionaram o artista indiano, na época apenas com treze anos de idade. Dois anos depois Abu'l Hasan, a partir de um original europeu, pintou um *Neptuno*, armado com o tridente e cavalgando um monstro marinho, que ninguém tomará como uma obra europeia, mas que igualmente se distancia dos estilos tradicionais indianos.



Albrecht Dürer
(A crucificação)


Abu'l Hasan (São João Evangelista)



Basawan ou Manohar (A Virgem e o Menino)

Outro artista entre os mais importantes da corte de Akbar, Basawan, ou talvez o seu filho Manohar, por iniciativa do próprio imperador inspirou-se numa obra europeia para pintar uma *Virgem e o Menino* em que o estilo da Renascença não é transposto, mas verdadeiramente fundido com o vernáculo indiano, de maneira tal que a perspectiva ocidentalizada empregue na metade superior da obra se harmoniza habilmente com o divã ou tapete onde a Virgem está reclinada, e que obedece à representação plana comum em obras indianas, criando um conjunto coerente, em vez de contraditório. Aliás, a curva formada pela Virgem prolonga-se no cortinado preso no vão da porta, tanto pela forma como pelas cores, o que une dinamicamente as duas partes do quadro. Talvez para esta harmonização contribuísse o facto de noutras obras daquela época se encontrar a mesma junção de uma representação plana na metade inferior e, na metade superior, uma perspectiva, embora de tipo indiano e não europeu. Compreensivelmente, no entanto, a influência europeia foi meramente estilística, porque a obra é desprovida de ambiente místico e a Virgem ficou transformada num exemplo de elegância feminina. Esteticamente superior às outras três obras que mencionei, esta *Virgem e o Menino* destaca-se numa arte que começava então a ser universal e a globalizar a visão.

Citando as palavras de B. N. Goswamy em *The Spirit of Indian Painting*, a reacção dos artistas indianos à introdução da arte ocidental foi «decerto mais do que um interlúdio» e referindo-se a Govardhan, um artista hindu do Império Mughal da primeira metade do século XVII, e à sua familiaridade com a pintura europeia, Goswamy previne que ele «absorveu e assimilou tão profundamente essas influências, que emana do seu trabalho uma sensação inteiramente indiana». Outro caso de recurso às concepções artísticas europeias, integrando-as no âmbito estético indiano e no âmbito religioso sufi, é uma pequena pintura de Farrukh Beg executada na segunda década do século XVII a partir de uma gravura de Marten de Vos, que por sua vez se inspirara numa gravura de Dürer. Não faltam exemplos. Quando vejo as obras saídas da oficina da família Seu e Nainsukh, da escola Pahari, na transição do século XVIII para o século seguinte, representando Shiva e a sua família, não posso deixar de notar na perspectiva, na gradação da luz, até na disposição dos corpos, uma influência da arte europeia, e isto no próprio coração do hinduísmo.



Oficina da família Seu e Nainsukh (Shiva e a sua família)

Excluo as obras encomendadas a artistas indianos por funcionários da Companhia das Índias e, depois, da administração governamental britânica, porque nestes casos a relação comercial implicava uma submissão ao estilo europeu. O que aqui importa é o interesse que outro tipo de olhar pôde suscitar entre os pintores indianos e o facto de eles o terem assimilado em obras caracteristicamente indianas e feitas para um público indiano. Não foram obras que viajaram, foi outro olhar. Um olhar como aquele que um pintor anónimo dos primeiros anos do século



Anónimo (Um acampamento nas colinas de Kutch, no Gujarat)

XIX, ou um pouco antes, sem reproduzir especificamente nenhuma obra europeia, lançou sobre a paisagem de Kutch, no Gujarat, criando algo novo, que não pertencia nem a um nem a outro espaço artístico.

E já que ninguém ignora o impacto da escultura africana sobre o cubismo, é elucidativo saber a relação inversa. Leio em *L'Art Contemporain Africain*, de Sidney Littlefield Kasfir, que «Picasso representa um símbolo universal para numerosos artistas africanos». «Conhecendo-se a reacção de Picasso perante a escultura africana, aquando das suas primeiras visitas ao Museu do Trocadéro, em Paris, é bastante irónico verificar que a presença espectral de formas africanas na obra de um artista europeu do início do século XX impregnou por sua vez a prática artística africana contemporânea», concluiu a autora. Esta assimilação das novas maneiras de ver incorporadas na arte de raiz europeia seguiu dois percursos distintos. De um lado, as regiões africanas que na era pré-colonial não se haviam notabilizado pela escultura, bem como as grandes cidades, abriram-se rapidamente às novas formas artísticas. De outro lado, nas regiões de onde haviam saído as máscaras e demais objectos que fascinaram a arte europeia, ou se continuam as velhas práticas ou se cria uma arte inovadora nas formas e nos materiais, estabelecendo um diálogo entre as tradições e a nova visão. São estes os casos mais interessantes e em que verdadeiramente se pode falar de assimilação, que implica sempre uma fusão. Nesse processo foi relevante a intervenção de alguns expatriados europeus, artistas ou simplesmente interessados por arte, que promoveram centros de formação, *ateliers* e redes de contacto, proporcionando aos artistas africanos a experiência de novas abordagens estéticas. «Se a arte ocidental se modificou por influência da escultura africana», observou Senghor, citado por Sidney Littlefield Kasfir, «a pintura africana contemporânea cultivou, por seu lado, uma simbiose entre a sua própria tradição gráfica e as técnicas específicas das culturas europeias».

Considerar que o universalismo cultural e artístico é uma forma de dominação de uns sobre os outros é, paradoxalmente, passar uma certidão de menoridade a esses outros, sem os quais a universalização da arte não teria ocorrido. «Quando Picasso e outros artistas se inspiraram na arte africana, foram considerados inventivos», escreveu Geert Gabriël Bourgois no catálogo *Paixão Africana. Escultura Contemporânea do Zimbabué*, apresentando a colecção exposta no Museu Monte Palace, do Funchal. «No entanto, quando os artistas africanos vão beber à arte ocidental, são chamados plagiadores. Esta atitude ambígua por parte do mundo artístico ocidental levanta um verdadeiro problema à arte africana contemporânea, necessitando de ser rectificada».



Bernard Matemera (Homem Kore Kore)

Na sétima parte deste ensaio, iniciei o percurso pela ampliação do espaço estético evocando a admiração que Dürer sentiu perante a arte dos aztecas. E agora, no fim do trajecto, regresso ao mesmo lugar, lembrando que a obra dos três grandes muralistas mexicanos, Siqueiros, Rivera e Orozco e, num plano subsidiário, os quadros de Frida Kahlo, têm algo de comum em todas as suas variantes — fundem num conjunto único e coerente as lições artísticas das vanguardas europeias e das culturas nativas do México.

Assim, potencializando-se de um e outro lado, as miscigenações universalizaram a arte. Por caminhos diversos, em todo o mundo os olhares se ampliaram. Não há progresso da arte, mas não é isto um progresso na arte? Esse progresso é inevitável, mesmo para aqueles que queiram evitá-lo, porque a tecnologia uniu todas as sociedades numa rede única, gerando, portanto, as mesmas reacções, a mesma *maneira como*, a mesma estética. Pretender escusar-se a esta globalização e ressuscitar estéticas anteriores é uma ridícula hipocrisia, porque quem emite tais discursos não prescinde de usar as novas técnicas e de beneficiar da comodidade que proporcionam. Aliás, os discursos contra a universalização da estética recorrem precisamente à tecnologia global como meio de difusão ou mesmo, em muitos casos, meio de imposição. As histerias identitárias não têm pejo de recorrer às redes sociais, que não foram criadas pela «epistemologia do Sul». A internet é uma estrutura de transmissão de palavras, de imagens e de sons que une a população mundial, generalizando os olhares e as escutas, mesmo os de quem protesta contra essa globalização.

Por isso a arte hoje é universal. Referindo-se à «arte nacional», Kurt Schwitters, o mais persistente de todos os dadaístas, escreveu em Fevereiro de 1925 — «isso não existe. Tal como não há arte proletária. Há arte, e se na realidade existem nações e proletários, isso não implica que exista uma arte nacional ou uma arte proletária». Os identitarismos, de sexo ou de cor de pele, tal como todos os nacionalismos e o que resta dos terceiro-mundismos, e ainda o funesto mito do realismo social, representam um obstáculo à universalização e, portanto, opõem-se à própria tendência da arte. Eles são a destruição da arte, são a barbárie.

Assim, a ampliação do tempo e do espaço permitem-nos mudar o olhar. Cada novo objecto artístico engrandece e desenvolve, em profundidade e extensão, as experiências visuais e sonoras de que dispomos, e por isso enriquece a forma como olhamos e escutamos as obras do passado e as de outras sociedades. A única maneira de entender o círculo cultural onde vivo é entender os outros círculos culturais. A única maneira de aprofundar o conhecimento dos clássicos é ir permanentemente além dos clássicos.

É uma regra com raras excepções que os artistas revolucionários estudem os clássicos ou mesmo os conheçam intimamente. Isto deve-se ao facto de os clássicos terem sido revolucionários. Oscar Wilde observou que considerar os clássicos como expoentes de uma ortodoxia é desvirtuá-los, porque eles sempre se revoltaram contra as ortodoxias da sua época. Aprender com os clássicos não é aprender normas, é aprender a romper as normas. É isso que os artistas revolucionários procuram nos clássicos. «Degas, tão repleto de tradição, em cada momento inventa a vida», escreveu Henri Focillon em *De Callot à Lautrec*. E assim se demonstra o tipo de progresso que existe na arte, a ampliação estética que uma época permite relativamente às anteriores, porque são os artistas revolucionários dos séculos seguintes, e não o público comum, quem entende o carácter revolucionário dos clássicos. Pelo contrário, quem recusar o novo olhar aberto pelas novas vanguardas vê os clássicos como conservadores e fundadores de ortodoxias, e não como os subversivos que no seu tempo eles foram.

Talvez se explique assim o facto de a opinião de uma época — a opinião pública, depois da dos estetas entendidos — condenar à irrelevância estilos que antes haviam sido hegemónicos. É que mudar o olhar é sempre mudá-lo contra a anterior maneira de ver. Não me refiro aqui a casos individuais de artistas célebres que mais tarde ficaram desacreditados, o que pode explicar-se por conjugações de motivos particulares. Mas o que levou a Renascença a desinteressar-se do Gótico, uma postura que o Barroco herdou? E em reacção contra a degenerescência do Maneirismo num academismo fútil, os românticos enalteceram precisamente aquele Gótico que a Renascença havia desprezado. Hoje, uma certa pintura naturalista do século XIX, que triunfara nos *salons*, é denegrida como *pompier* e tomada como modelo do mau gosto, a ponto de estar relegada para as caves dos museus, onde ninguém a pode ver. No entanto, Manet nasceu só sete anos depois de Bouguereau, que lhe sobreviveu vinte e dois anos. Para dar um exemplo doméstico, Veloso Salgado nasceu vinte e três anos antes de Amadeo de Souza-Cardoso e morreu vinte e sete anos depois. Contemporâneos, e que abismo entre eles!



Veloso Salgado (O sufrágio — 1913)



Amadeo de Souza-Cardoso (Entrada — 1917)

Será que a ruptura do olhar foi tão grande que teve de dar um enorme salto no tempo, os renascentistas procurando ver a antiguidade clássica ou Cézanne recuando até Poussin, a ponto de se perderem as épocas intermédias? Se esta explicação for válida, então o novo olhar, ao mesmo tempo que aprofunda a visão, poderá implicar também um esquecimento. Os artistas da Renascença suscitam o nosso interesse e mesmo a nossa devoção, e será por isso que nos desinteressámos das esculturas helenísticas e romanas que lhes serviram de modelo e inspiração? No entanto, vejam-se uma vez mais as tão célebres *Primavera* e *O Nascimento de Vénus*, de Botticelli. Que salto até aos gregos, esquecendo todo o período intermédio! E que diferença também, porque de regresso Botticelli viu o Gótico — ou nórdico — com outros olhos, como mostra a curva que inspirara as ogivas e lhe traça o ventre de corpos femininos que em tudo o mais emanam do classicismo grego. Este é só um exemplo entre muitos, embora talvez o mais flagrante. Num plano pessoal, as esculturas de Canova nunca me haviam interessado, considerava-as precursoras dos *pompiers*, mas um dia vi-as com o mesmo olhar que a *Mademoiselle Pogany*, de Brâncuşi, nos ensinou a ter, e a partir de então considerei Canova de maneira diferente, da mesma maneira que posso considerar a arte cicládica, desprezando no caminho tanto o academismo oitocentista como as antiguidades helenísticas e romanas.

A história da arte é feita de redescobertas, que são novas criações, e de esquecimentos, que são destruições criadoras. Se a estética é *a maneira como*, então o

nosso olhar é sempre renovável e tudo é ilimitado, deixando muita coisa pelo caminho. Neste percurso, simultaneamente para diante e para trás, é impossível sobrestimar a descoberta de Pompeia e Herculaneum, porque o classicismo pode ali ser visto não como uma ruína do tempo, mas como um momento de um presente para sempre congelado. Seria uma bela pesquisa a fazer, a que estudasse a influência destas duas descobertas arqueológicas sobre sucessivas gerações de artistas, desde Mozart a visitar o Templo de Isis em Pompeia em 1769 e a compor *A Flauta Mágica* duas décadas depois, até à visita de Picasso, Jean Cocteau e Diaghilev a Pompeia em 1917. O que vemos como vivo de há dois mil ou dois mil e quinhentos anos pode fazer-nos esquecer os mortos de há cinquenta ou cem anos.

Estes jogos com o olhar não se dirigem apenas às obras de arte. São muito mais do que isso. Cada novo objecto artístico permite-nos ver com novos olhos e escutar com outros ouvidos não só os objectos artísticos anteriores, mas todo o mundo que nos rodeia, os corpos humanos, os animais, as plantas e os relevos do solo, até a luz. A generalização de um novo modo de ver a realidade resulta da criação de objectos artísticos que nos ensinam a ver a realidade de outro modo. Quando Constable mencionava e, segundo Kenneth Clark em *Landscape into Art*, parece que o fez muitas vezes, «o *chiaroscuro* da natureza», estava a atribuir à natureza algo que a arte o ensinara a ver. Os pintores que se reuniam em Barbizon, os impressionistas, Van Gogh deram-nos outros olhos para a paisagem, portanto modificaram e ampliaram aquilo que a paisagem é para nós. Quando o tio lhe pergunta o que aprendera ele em Paris, Philip, o fracassado aspirante a pintor de *Of Human Bondage*, responde: «Aprendi a olhar para as mãos, que nunca tinha olhado antes. E em vez de ver só as casas e as árvores, aprendi a ver as casas e as árvores contra o céu. E também aprendi que as sombras não são negras, mas coloridas». Do mesmo modo, Varèse ensinou-nos a ouvir os ruídos como objectos artísticos, distinguindo entre ruído e barulho, e assim alargou enormemente as possibilidades da música. É isto o progresso na arte.

Mas se o nosso olhar se ampliou até abranger o mundo e recuou até todas as épocas, se a arte é hoje universal, sucederá então que a população mundial viva mergulhada na arte?

9

A difusão do assalariamento capitalista nos campos, a desagregação da vida rural e a conversão de um número crescente de camponeses em operários industriais destruíram o que havia sido uma arte popular. Na Europa, até ao século XIX os compositores de música erudita incluíram frequentemente nas suas obras temas e melodias de origem camponesa, sem que houvesse uma fronteira nítida entre a arte erudita e a arte popular.



Pieter Bruegel, o Velho (Baile na aldeia)

Mas a partir de então a população dos campos viu as suas comunidades desarticuladas e mudou gradualmente de modo de vida, enquanto o proletariado fabril e urbano recém-formado estava desprovido de tradições e não tinha ainda consolidado outras relações sociais que lhe permitissem gerar uma cultura própria. Apesar disso, mesmo depois de extinta a inspiração originária, o eco de velhos temas populares continuava a soar nos ouvidos e foi incorporado em obras eruditas. Ainda na primeira metade do século XX, em países onde a industrialização estava atrasada e a vida rural mantinha certa vitalidade, alguns compositores dedicaram-se à pesquisa etnográfica para a usarem em obras de enorme pujança e força inovadora. Foi o que fizeram Kodály e Béla Bartók, ou também

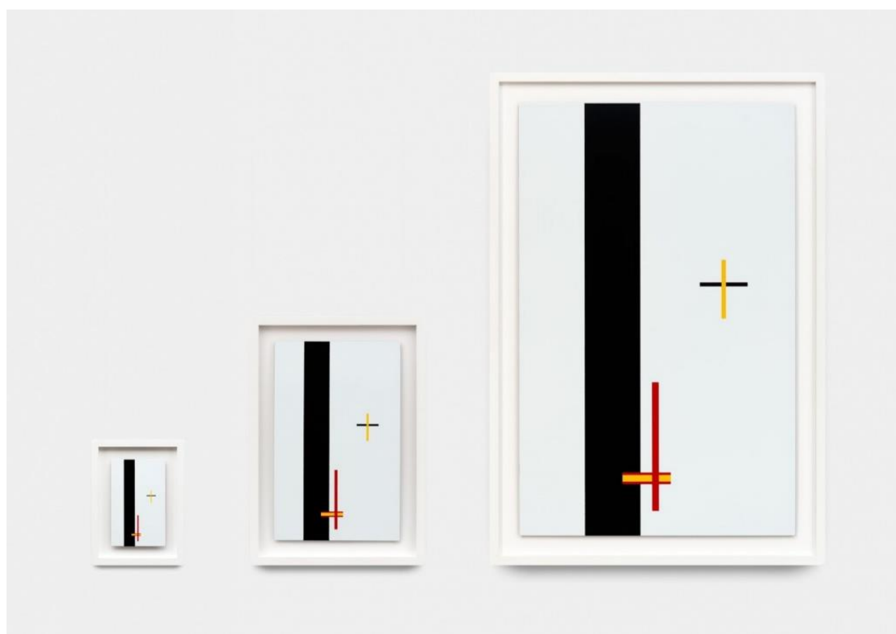
Villa-Lobos no Brasil, e é pena que em Portugal Lopes Graça nunca tivesse alcançado o génio de fecundar essas duas correntes, a popular e a erudita, num impulso criativo único.

Entretanto, o panorama nas cidades modificava-se e na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX tanto os socialistas como os anarquistas proclamaram a necessidade de colocar a *high culture* e a *high art* à disposição de todos, enquanto em França a Terceira República procurou burguesmente alcançar o mesmo objectivo. A instrução geral e obrigatória tornou-se o complemento indispensável do recrutamento militar geral e obrigatório, convergindo ambos na formação de uma força de trabalho disciplinada e culturalmente homogénea. E se as escolas governamentais, além de ensinarem as crianças a ler e escrever, as instruíam também nos variados mitos que as classes dominantes julgavam indispensáveis para a boa ordem das coisas, os anarquistas e os socialistas criavam escolas voluntárias ao domingo e nas noites da semana, onde um proletariado exausto por dez, doze ou mais horas de trabalho fazia o esforço suplementar de aprender outra visão dos acontecimentos e se dispunha a absorver uma *culture* e uma *art* que só eram *high* porque os privilegiados lhe reservavam o acesso.

Ao mesmo tempo e num meio movido por preocupações convergentes surgiu uma modalidade estética inovadora, padronizada e vocacionada para um mercado de massas. Expurgando o ornamento dos objectos e edifícios, e justificando a forma apenas pela função — a comodidade e eficácia do uso e a redução dos custos de fabrico — o funcionalismo, tal como foi pensado na Bauhaus (nome inventado por Walter Gropius), nos projectos da Nova Frankfurt e por Le Corbusier, tornou a arte intrínseca ao seu suporte. Em vez de se acrescentar a arte ao objecto, como até então se fizera, ela era fundida com o objecto. Produção, uso e arte convertiam-se numa entidade única. Integrar a arte na vida moderna, eis o lema. O funcionalismo era anunciado como a nova estética da produção industrial de massas, e durante algumas breves décadas apresentou-se como um horizonte possível.

A criação de objectos especificamente artísticos sofreu uma evolução idêntica. Walter Benjamin analisou num ensaio muito conhecido as consequências da possibilidade de reprodução ilimitada de obras de arte. E quando os neo-

plasticistas condenavam o elemento subjectivo na actividade artística, estavam a executar quadros e esculturas que reuniam as condições para essa multiplicação ilimitada. Num plano imediatamente prático, em 1922 Moholy-Nagy encomendou por telefone alguns quadros em folha-de-flandres a uma oficina industrial, especificando as dimensões dos vários espaços e recorrendo a um catálogo para indicar a cor em que cada um devia ser pintado, e deste modo não só criou obras desde início reprodutíveis, mas aboliu até qualquer referência à mão do artista. Começaria então a ser possível a generalização da *high art*, que deixaria de ser *high* e definitivamente se converteria apenas em *art*?



László Moholy-Nagy (série EM — encomendada por telefone)

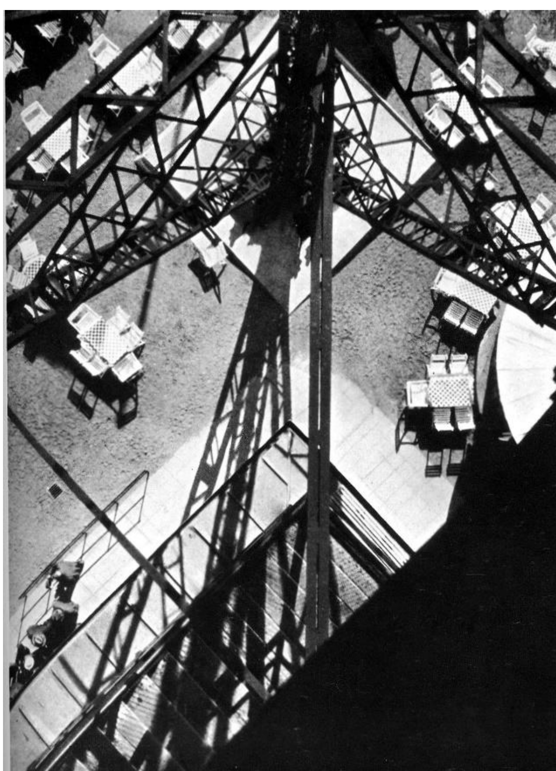
Sonhos irrealizáveis? O possível prometia tornar-se real, porque na Alemanha, durante a república de Weimar, e na Viena socialista da mesma época se gerou uma nova cultura operária e se esboçou uma nova *high art* de massas. Mas a crise económica da década de 1930, com a difusão dos fascismos e, a seguir à segunda guerra mundial, a transformação sofrida pela democracia abortaram na prática essas experiências artísticas e fizeram definhar e marginalizaram aquela noção de funcionalismo. Tragicamente, a possibilidade de conceber obras de arte destinadas à reprodução ilimitada, em vez de ocasionar o aparecimento de uma *high art* de massas, serviu de infra-estrutura técnica para a indústria cultural de massas. A demissão da ideia de Deus, iniciada no Iluminismo, e a sua consequência, a

extinção da aura do objecto artístico, inaugurada pelo funcionalismo, não abriram o caminho para a exaltação da humanidade, e o laicismo desaguou na futilidade.

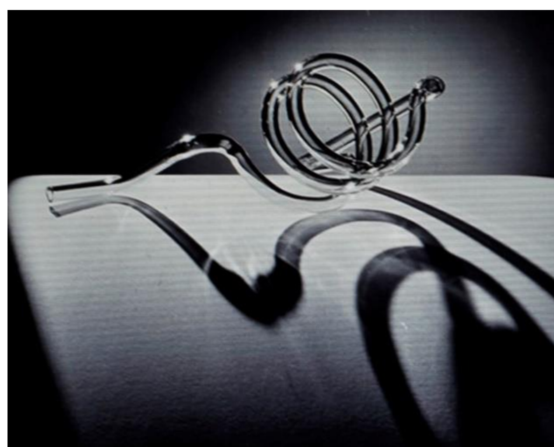
Por um lado, a difusão radiofónica prosseguida no Terceiro Reich foi adoptada pelas democracias. Quando os nacionais-socialistas chegaram ao poder estimularam o fabrico de aparelhos de rádio de baixo preço, e em 1939 já 70% das famílias germânicas possuíam um rádio, a mais alta percentagem na Europa, correspondente ao triplo da verificada em 1932. Entretanto, nos Estados Unidos, no segundo semestre de 1938, 84% das famílias estavam providas de aparelhos de rádio. Mas se é certo que as democracias se inspiraram no exemplo dos nacionais-socialistas, por outro lado transformaram-no. A grande diferença não residiu no âmbito da difusão radiofónica, mas no seu conteúdo. Em vez de propagandearem a política, como fizeram os fascismos, as democracias propagandearam a não-política. Em vez de excitarem politicamente as massas em festivais colectivos, canalizaram-nas domesticamente, cada família isolada das outras, para o alheamento da política. E assim surgiu o fenómeno do contestatário sem política, *Rebel Without a Cause*, como lhe chamou Nicholas Ray no seu excelente filme de 1955, um título para o qual portugueses e brasileiros competiram em arranjar a tradução mais estúpida.

Foi neste contexto que se desenvolveu a indústria cultural de massas, e a sua eficácia resultou da conjugação de duas operações. Antes de mais, a difusão dos produtos da indústria cultural requer a existência prévia de um filtro que converta em futilidades as obras-primas apreciadas por um escol de conhecedores. A cultura só é divulgada às massas depois desse filtro lhe ter extraído tudo o que a caracterizara enquanto cultura. Durante a guerra, os bombardeamentos aliados e nacional-socialistas deixaram vagos vastos espaços e sem habitação muitas centenas de milhares de pessoas, e para preencher este mercado as novas urbanizações mantiveram do funcionalismo a preocupação com a redução de custos e a padronização, mas liquidaram-lhe o programa estético através da multiplicação da trivialidade e do conformismo. Nesta desolada paisagem pôde proliferar e impor-se a indústria cultural de massas.

Nos Estados Unidos a exportação de produtos culturais compete com a exportação de armamento, e Hollywood responsabilizou-se por transformar grandes clássicos da literatura em xaropes sentimentais e *thrillers* trágicos em injecções de adrenalina, tudo isto descrito de modo tão uniformizado e banalizado que o público julga que é natural. As formas estéticas foram dissolvidas numa narrativa que se pretende esteticamente neutra. E a música que acompanha as imagens ou é uma eternização do pós-romantismo orquestral, congelado no tempo, um verdadeiro *zombie* sonoro, ou é uma utilização de composições electrónicas às quais foi retirada toda a audácia inovadora. A televisão encarregou-se de transportar o resultado a casa de quem não tinha já forças para se deslocar às salas de cinema. Depois as salas de cinema fecharam e agora os *laptops* e os computadores de bolso que ocasionalmente servem para fazer telefonemas encarregam-se de invadir a vida de cada um com aqueles subprodutos, consumidos às pingas, sem continuidade nem eixo. Com este filtro o terreno fica livre para o resto da produção cultural em série.



László Moholy-Nagy (Fotografia)



László Moholy-Nagy (Fotografia)

Não foi Moholy-Nagy, com os seus quadros produzidos industrialmente, quem definiu o novo rumo, foi a produção em massa do *kitsch*; nem foi ele, noutra vertente das suas explorações estéticas, a ditar o novo cânone da fotografia, foram os *selfies*.

As redes sociais não se teriam desenvolvido sem as condições prévias criadas pela indústria cultural de massas, e levaram-na a extremos antes impensáveis. Afinal, a vida privada como espectáculo, que fora o programa do dandismo, não seguiu o modelo de Gilbert & George, esses geniais *dandies* do nosso tempo, mas acabou por desembocar no seu oposto, a família Kardashian. A adaptação despolitizada da propaganda de massas fascista culminou quando um *reality television show* pôde converter alguém em presidente dos Estados Unidos; e não existe hoje, nas democracias, nenhum político que se sustente sem o uso e o abuso das redes sociais. Este império da futilidade torna ainda mais chocante o fracasso de uma *high art* que, no entanto, disporia de condições técnicas para ser totalmente acessível.

No plano musical a indústria cultural de massas provocou uma mutação completa, ou mesmo uma inversão. O jazz universalmente, o tango, nascido *porteño*, mas hoje quase tão mundial como o jazz, o flamenco e o *cante jondo* no sul de Espanha e o fado em Portugal, criações populares que podiam ter-se convertido em novas músicas urbanas, ficaram confinados pela indústria cultural numa modalidade de música erudita, no que talvez pudesse chamar-se *erudita leiga*. E a canção francesa — mais exactamente, parisiense — demasiado dependente do texto para poder universalizar-se, foi extinta no seu lugar de origem. Deixou de ser a música popular a inspirar passagens da música erudita e sucedeu o contrário, são as classes dominantes a fornecer à plebe as músicas que lhe é dado tocar e cantar.

Decerto existem alguns expoentes da *high art* que pretendem usar a *low art* como matéria-prima — a Pop Art, por exemplo, e os Nouveaux Réalistes activos na década de 1960 e outros artistas que prosseguiram depois a mesma preocupação — mas tudo o que conseguiram foi gerar uma superlativa *high art*, e a *low art* rebaixou devidamente. Será que os romances de James Ellroy foram promovidos ao lugar que lhes compete? Pelo contrário.

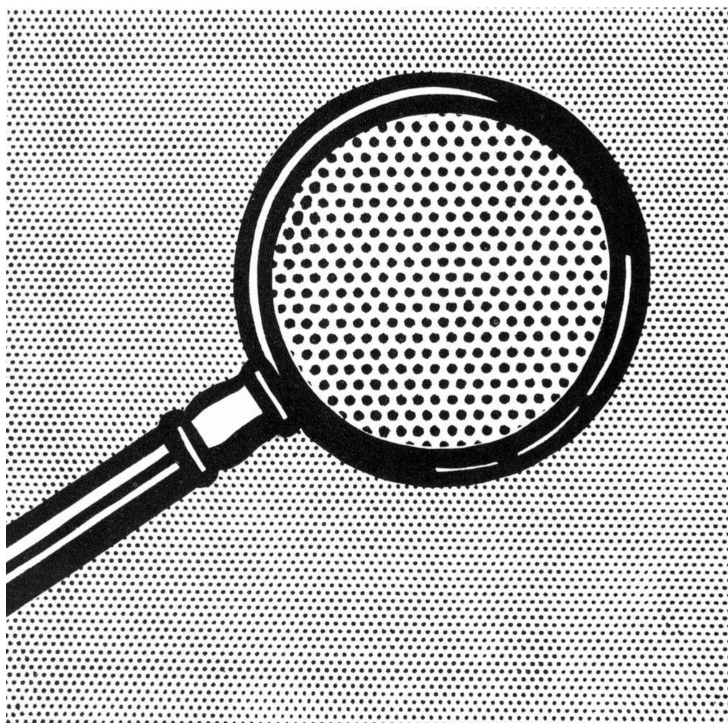
Foi uma grande ilusão imaginar que o aumento do nível de vida e da instrução geral poriam a *high culture* e a *high art* à disposição de todos. Na realidade sucedeu o inverso. A derrocada dessas esperanças e a falência da utopia do acesso generalizado à cultura deveram-se a causas profundas. A *high art* foi recusada por

aqueles mesmos a quem se pretendia levá-la. Depois de ter sido afastada da cultura, a classe trabalhadora passou a rejeitá-la activamente, tanto fora como dentro das escolas. Um bilhete para um concerto de música erudita numa sala com excelentes condições acústicas é muitíssimo mais barato do que um bilhete para um festival de *hard rock*, a entrada num museu é gratuita ou os bilhetes são distribuídos ao preço da chuva e qualquer clássico da literatura é vendido mais barato do que o mais barato dos vícios. E, no entanto… O analfabetismo funcional sustenta a indústria cultural de massas, um fomenta a outra e são reciprocamente indispensáveis.

Para explicar o que sucedeu, devemos saber que no capitalismo o trabalhador não aparece já feito. Ele é produzido, e quanto mais o capitalismo se desenvolve, ou seja, quanto mais se aprofunda e se generaliza, tanto mais se encarrega de todos os estádios da formação do trabalhador, desde a creche e o infantário até aos últimos cursos de qualificação profissional. Escrevi suficientemente sobre a produção de trabalhadores mediante trabalhadores, para lá remeto. O primeiro esboço do modelo que proponho, «O Proletariado como Produtor e como Produto», foi publicado na *Revista de Economia Política*, vol. 5, nº 3, Julho-Setembro de 1985, e posteriormente desenvolvi-o no artigo «A Produção de Si Mesmo», em *Educação em Revista*, ano IV, nº 9, 1989, dando-lhe a forma definitiva no capítulo 2.2 de *Economia dos Conflitos Sociais* (São Paulo: Cortez, 1991; São Paulo: Expressão Popular, 2009). Retomei este modelo no capítulo 1.5 de *Estado. A Silenciosa Multiplicação do Poder* (São Paulo: Escrituras, 1998). Ora, a indústria cultural de massas é um dos mecanismos decisivos da produção de trabalhadores e representa a passagem de uma fase ainda artesanal, ou pelo menos manufactureira, para uma fase de produção padronizada e em série, ou seja, inteiramente capitalista nos seus pressupostos, métodos e objectivos. A indústria cultural é a indústria da cultura com que se molda a massa trabalhadora. Os trabalhadores actuais são um produto dessa indústria cultural, e a futilidade e a recusa da arte são o seu fruto imediato.

Quem diz que não se interessa por arte está na verdade a dizer que não tem consciência das formas artísticas que moldam a sua percepção estética. Para além

das ruas das cidades, as artes visuais que nos cercam são produzidas, ou pelo menos orientadas, pela indústria da publicidade. Cabe aqui uma reflexão. A publicidade, para ser eficaz, não se destina à razão, mas aos desejos; não actua através do nível consciente, mas do inconsciente ou mesmo subliminar. Ela é, por definição, pérfida. E o cinema de massas, a televisão, os vídeos e a diagramação de revistas passaram a ser regidos pela publicidade, já que têm como finalidade a captação de espectadores para lhes divulgar produtos de consumo. Os *likes* e *dislikes* traçam as linhas de influência, e o carácter insidioso da publicidade faz com que as artes visuais deixem de ser consideradas enquanto objectos estéticos específicos e sejam confundidas com o meio ambiente. É esta a paisagem quotidiana que nos persegue, e para lhe fugir é indispensável uma consciência crítica, graças à qual os efeitos da indústria cultural de massas podem ser neutralizados ou superados e convertidos em matéria de análise. A Pop Art e os Nouveaux Réalistes da década de 1960 resultaram dessa atitude, transformando os produtos da indústria cultural em alvo de reflexão artística. Talvez mais drasticamente ainda, as *collages*, as *décollages*, as *assemblages* e os *papiers déchirés* usam como matéria-prima da arte o lixo enquanto subproduto da indústria cultural, coisas velhas, jornais populares rasgados, pedaços de cartazes colados uns por cima dos outros e que o tempo e a poluição haviam destruído. Tinguely e César procuravam em ferros-velhos e sucateiros os materiais das suas esculturas. Mas este é o olhar que transforma a banalidade em descoberta e mostra à distância a nossa paisagem de todos os dias.



Roy Lichtenstein (Lupa)

Esta paisagem não nos cerca só os olhos, mas os ouvidos também. A música actualmente produzida pela indústria de massas é de uma tal indigência melódica e monotonia rítmica que faria adormecer qualquer pessoa ao fim de poucos minutos. Para impedir esse efeito desastroso recorre-se a três elementos: um volume sonoro ensurdecedor, luzes intensas e permanentemente mutáveis e uma ginástica frenética executada pelos intérpretes e pelos ouvintes. É a isto que hoje a esmagadora maioria da população chama *música*. Mas há aqui outra questão, mais grave ainda, é que este tipo de música impede o confronto individualizado de cada pessoa com o objecto sonoro. Que o espectador ou o ouvinte se reflicta na obra, esta é a riqueza da arte. Mas no caso da indústria musical de massas o confronto com a obra não é individual, é colectivo. Trata-se de uma histeria de multidões, e quanto mais acentuados forem esse carácter colectivo e esse carácter histérico, tanto mais a exibição será considerada um sucesso. O modelo é óbvio — os festivais políticos que envolviam as massas e em que culminara o fascismo enquanto estetização da política. A música produzida pela indústria cultural de massas é a democratização do fascismo.

«Vê-se um sujeitinho fantasiado, afectando o mais profundo mau humor, que vocifera para a massa», escreveu Marcelo Coelho sobre o Rock in Rio, na *Folha de S. Paulo*, há já trinta anos, em Janeiro de 1991. «Mais de cem mil jovens, em acesso histérico, respondem em coro a gritos que não entenderam direito. Agitam os braços. Vivem o prazer obscuro de estar em multidão: sentem-se, ao mesmo tempo, fortes e submissos. [...] Vociferação, gritos, cara feia, dureza (o ritmo da bateria é selvagem, implacável, monótono), agressividade, delírio de massas: só me ocorre uma comparação. É com o fascismo. [...] Os milhares de jovens que estavam no Rock in Rio detestam a guerra, gostam do verde, querem "liberdade" e "amor", tudo isso é conhecido e exaltado. Não é o fundamental. [...] esses *shows* de rock gigantescos oferecem à massa um fascismo sem problemas e maiores consequências. É o fascismo intransitivo, é a manifestação fascista sem ideologia fascista [...] O perfil psicológico da massa e os problemas políticos e sociais da época podem ter mudado. Mas as necessidades mais "puras", não obrigatoriamente criminosas, do fascismo persistem. O rock as atende».

Entretanto ocorreu outro processo, talvez inesperado. Até à segunda guerra mundial a *high culture* e a *high art* confundiam-se com as elites económicas e sociais. Umas pressupunham as outras. A indústria cultural de massas, porém, destruiu essa ligação, de modo que as pessoas mais ricas e instruídas passaram a absorver os mesmos produtos culturais que são consumidos pelo proletariado. Um fenómeno idêntico verifica-se nas maneiras de vestir. Antes, as classes dominantes e os explorados distinguiam-se por roupas diferentes, de padrões e cortes diferentes. Mas agora todos se vestem consoante o mesmo estilo e a disparidade reside apenas na marca, na qualidade dos tecidos e no preço, a tal ponto que se torna necessário ostentar a *griffe*, verdadeira ou falsa. Francis Lacassin escreveu em *Pour un Neuvième Art. La Bande Dessinée*, que «a implacável lei do lucro só permite personagens capazes de corresponder às aspirações de um inconsciente colectivo, em que são imperceptíveis as diferenças de educação e as oposições socioeconómicas». Mas o que Lacassin observou a respeito da banda desenhada aplica-se a toda a produção cultural de massas.

A perversão estética das elites culmina quando o gosto pelo *kitsch*, que antes caracterizava a pequena-burguesia na sua condição social intermédia e nas suas pretensões insatisfeitas, se expande às grandes fortunas — e é pago com extravagância. «É possível atingir a arte num piano velho», argumentou Eric Larrabee na *Horizon* de Janeiro de 1960; «é igualmente possível, com toda uma orquestra sinfónica e um público vestido a rigor, não atingir nada senão a banalidade. Também a Cultura de Elite [*Class Culture*] tem os seus defeitos e um deles é a incapacidade de preservar padrões sem ao mesmo tempo preservar aqueles que só em palavras os respeitam». Foi esta a fissura, e assim se criaram os apreciadores de Jeff Koons e de Damien Hirst ou, pior ainda, de Pierre *et* Gilles. Nesta senda apareceram subprodutos adequados ao provincianismo dos ricos periféricos, como Romero Britto no Brasil. Quem quiser entender a diferença entre o que posso chamar *high kitsch* e *low kitsch* compare Mel Ramos com Romero Britto. Na música, porém, o *high kitsch* está em extinção. Liberace morreu, e com ele quem o escutava, e André Rieu e Bocelli actuam sobretudo para plateias da terceira, ou quarta, idade. Actualmente não se produz um *kitsch* específico para o

mercado dos pecuniosos. Todos consomem o mesmo barulho — não ruído, mas barulho.

Deste modo a indústria cultural tornou-se efectivamente de massas, abrangendo milhares de milhões de pessoas, de cima a baixo. E se a arte é um espelho que devolve ao espectador uma imagem transformada e assim o multiplica e enriquece, então a indigência artística da indústria cultural de massas é uma condição da miséria do espectador.

10

Foi no contexto da indústria cultural de massas que surgiu o socialismo da miséria. Na época, já longínqua, em que os socialistas se esforçavam por abrir o acesso dos trabalhadores à *high art*, proclamavam também que o objectivo era o estabelecimento de uma sociedade da abundância. Mas tudo mudou. No artigo «Socialismo da Abundância, Socialismo da Miséria», publicado há dez anos no *Passa Palavra*, mostrei como o reino da abundância, que os socialistas haviam prometido, foi trazido pelos capitalistas. Apareceu então uma nova extrema-esquerda, que ampliou o horizonte das esperanças. O tema da distribuição dos bens deixou de ser suficiente e começou também a exigir-se, por vezes até a pôr-se em prática, a reestruturação das relações de trabalho e da gestão das empresas. Ora, mal haviam terminado as décadas de 1960 e 1970, com as lutas autonómicas e autogestionárias que a distinguiram, a extrema-esquerda sofreu uma rapidíssima transformação, renunciou à sua vocação de classe e dissolveu-se na ecologia e nos identitarismos. Ressuscitando a metafísica ecologista herdada dos fascismos e marginalizada depois da guerra, a extrema-esquerda passou a considerar como nocivo o tradicional tema da abundância. E adoptando o programa de renovação das elites a que se resumem os identitarismos, a extrema-esquerda esqueceu o tema recente da remodelação das relações de trabalho. A meta a atingir, ou antes, a impor é agora o ascetismo de massas e a substituição dos administradores com identidade incorrecta por outros com identidade correcta. No plano económico, este socialismo da miséria representa a rendição da extrema-esquerda ao capitalismo, a confissão de que não conseguirá superá-lo. No plano social, esta renovação das elites representa outra rendição da extrema-esquerda ao capitalismo, a consolidação das estruturas hierárquicas. No plano cultural, a conjugação do socialismo da miséria com a renovação das elites representa a rendição ao analfabetismo funcional. No plano artístico, representa a rendição à indústria cultural de massas.

Deve distinguir-se aqui a pobreza, que se resolve com dinheiro, e a miséria, que o dinheiro não resolve. A pobreza nem sequer diz respeito à distribuição dos rendimentos, e mesmo que uma percentagem cada vez menor de pessoas detenha uma percentagem cada vez maior do rendimento global, a pobreza pode ser eliminada se aumentarem as disponibilidades das camadas sociais inferiores. Desde que a economia se desenvolva, não há incompatibilidade entre aquela diferença nas percentagens e esse aumento em volume, e as reformas capitalistas assentam precisamente neste facto estatístico. Assim, para uma parte crescente da população mundial a pobreza está a ser solucionada com dinheiro, enquanto a miséria não só fica sem solução, mas agrava-se. Defino a miséria como a incapacidade de beneficiar do fim da pobreza. A actual extrema-esquerda, que se opõe ao socialismo da abundância defendido pela esquerda de outros tempos, enaltece idealmente a pobreza como um virtuoso despojamento, o que significa na realidade mais-valia absoluta, e defende além disso a miséria, ou seja, a miséria cultural. Um dos seus aspectos é a negação da estética.

A estética é apresentada como um ornamento burguês destinado a adoçar as vidas agrestes, de modo que a supressão da burguesia, que continua a ser evocada mais à semelhança dos ideais religiosos do que como programa prático, implicaria desde já a supressão da estética. Este gesto de fechar os olhos à estética relaciona-se com um puritanismo generalizado na extrema-esquerda actual, mas tem raízes históricas profundas. Reformadores políticos e religiosos que ocuparam na sua época uma posição a que hoje, apesar do anacronismo, chamaríamos de esquerda, por exemplo Savonarola ou Calvino, consideraram o ataque à arte como uma componente indispensável da purificação social. Os identitarismos apresentam-se como modalidades de puritanismo e se, por um lado, constituem uma adequação do nacionalismo à época de transnacionalização do capital, por outro lado o nacionalismo não era puritano, enquanto o identitarismo é. Assim, os identitarismos acrescentam ao carácter prejudicial do nacionalismo o carácter prejudicial dos reformadores puritanos. Ora, a arte implica, por ela própria, uma recusa do puritanismo. A arte é o prazer.

Essa extrema-esquerda não se limita a rejeitar a arte. Quer também destruí-la, e ainda aqui revela uma genealogia religiosa, reencenando os iconoclastas. Sem evocar os casos mais extremos, basta recordar que a extrema-esquerda enaltece a pichagem não porque a carregue de algum valor artístico, mas precisamente porque lhe aprecia o carácter poluidor e destrutivo. Da mesma forma ignora os museus ou mesmo defende a sua supressão, argumentando que a arte que lá se reúne é mercadoria — como se eles próprios, para sobreviver, não procurassem vender no mercado aquilo que fazem ou a sua capacidade, ou incapacidade, para fazer alguma coisa. Um pouco mais sofisticadamente, a recusa dos objectos artísticos, considerados como uma modalidade de fetichismo ou de alienação, vulgar em certas correntes contemporâneas de origem marxista, contribui também para a miséria cultural.

Decerto a estética permeia tudo, porque ela é *a maneira como*, mas isto não implica que os objectos artísticos sejam dispensáveis. O confronto entre o espectador ou ouvinte e o objecto artístico, o vaivém criado nesse jogo de reflexos, é um campo ilimitado de possibilidades onde se desenvolve a imaginação. E para a imaginação ser liberta e livre, ela é obrigatoriamente individual. Ora, a imaginação individual é um perigo porque ultrapassa o momento presente, gera a insatisfação, precipita-se num além ainda indistinto. A imaginação é a negação da miséria. Por isso o socialismo da miséria é um feroz inimigo da imaginação e tem de banir o objecto artístico.

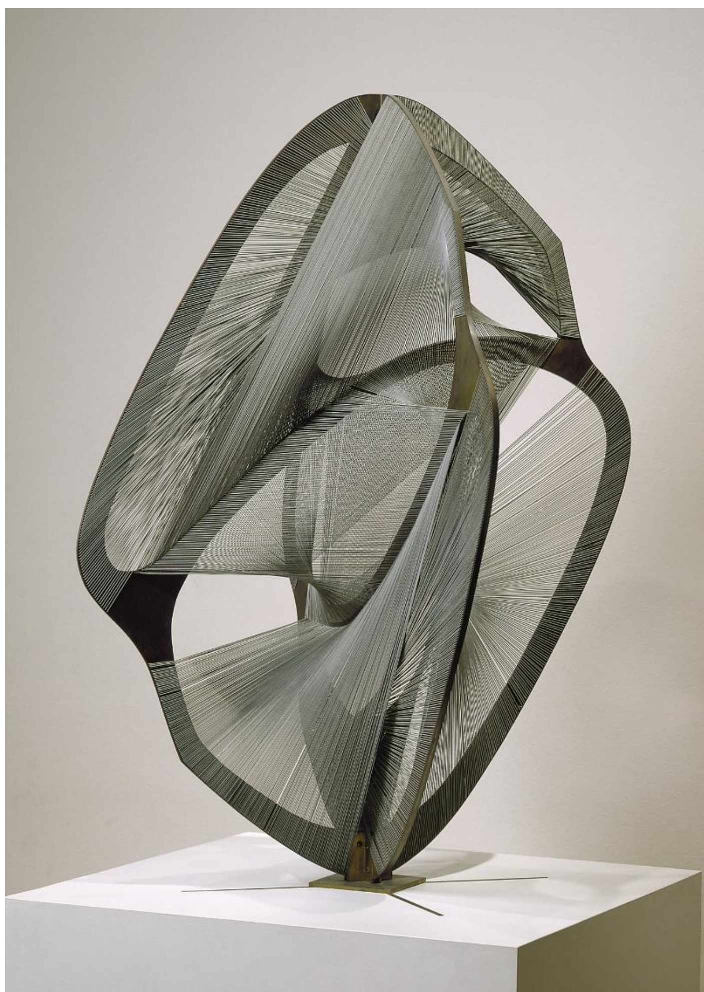


Anish Kapoor (Instalação)

Essa negação do objecto artístico é ainda uma maneira de negar a estética, e o alheamento da estética impede a compreensão do fascismo. Depois de observar que o fascismo, ao mesmo tempo que mantinha o sistema de propriedade, permitia às massas exprimirem o seu desejo de transformação, Walter Benjamin, no ensaio *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, concluiu que o fascismo «tende naturalmente a uma estetização da vida política». Esta observação, de lucidez ímpar, contém todo um programa de análise do fascismo. É certo que, se a estética é inelutável, ela não está ausente de nenhuma política. Mas no caso do fascismo é a política que se ausenta, para afinal se reduzir à estética. O fascismo é um enorme cenário, que cobre uma prática oposta. A noção de que o fascismo é «uma estetização da vida política» é indispensável também para entender o que eu denomino como fascismo pós-fascista, desde a ecologia a projectar-se numa estetização da natureza até à estetização dos modos de vida operada pelos identitarismos na sua apresentação pública.

Quando, na minha juventude, militei no Partido Comunista a questão artística era muito importante. O secretário-geral, Álvaro Cunhal, que foi uma grande figura da cultura portuguesa, era especialmente interessado pelos temas estéticos. Escreveu sobre história da arte e crítica de arte e ele mesmo desenhava, com qualidade, um pouco à maneira da Renascença flamenga. Para mim e para os meus camaradas no Partido, as discussões estéticas eram tão urgentes como as discussões políticas. Mas o caso dos comunistas portugueses, embora não fosse único, era pouco frequente no contexto internacional, porque desde a implantação do leninismo na Rússia prevalecera cada vez mais rigidamente a tendência para uma noção utilitária da arte, que a confundia com propaganda.

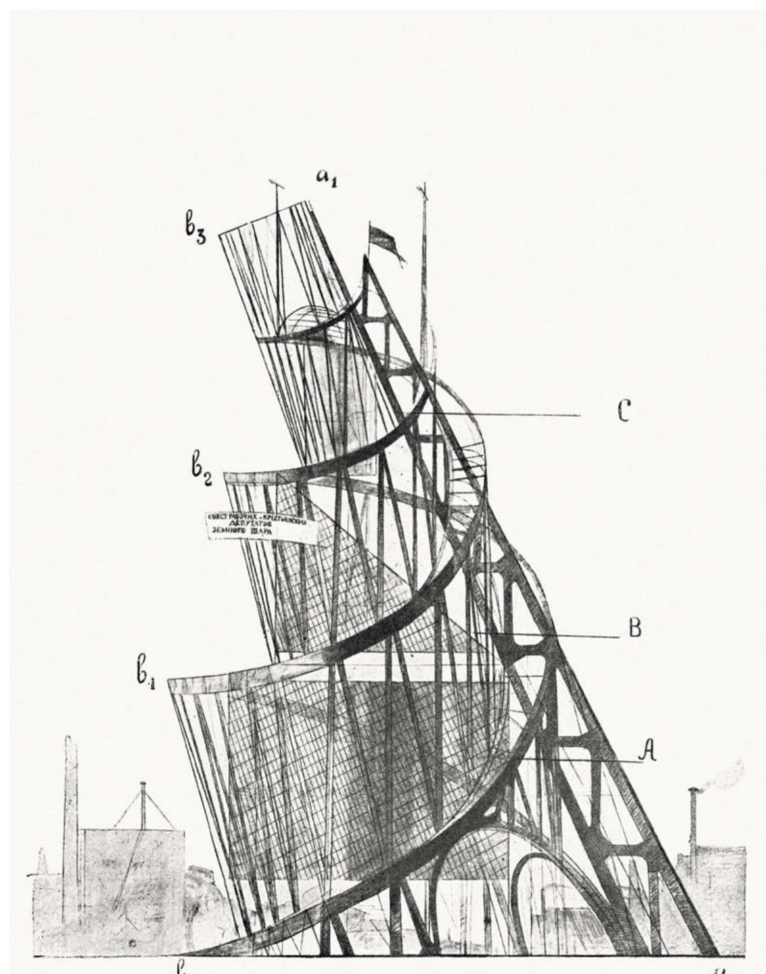
Essa orientação não se impôs imediatamente nem foi homogénea, e em parte — mas só em parte — pode considerar-se como um dos mecanismos da indústria cultural de massas. Com a consolidação do poder bolchevista, em pouco tempo se extinguiu a grande explosão artística que acompanhara o processo revolucionário. Na cidade de Moscovo em 1920 os dois irmãos Naum Gabo e Antoine Pevsner, depois de no *Manifesto Realista*, um texto que todos hoje deviam ler, terem repudiado a cor como elemento pictórico, recusado à linha um valor descritivo,



Naum Gabo (Escultura)

renunciado o volume enquanto forma plástica do espaço, rejeitado a massa enquanto elemento escultórico e contestado os ritmos estáticos, anunciaram: «A arte deve estar presente onde quer que a vida flua e aja... na bancada de trabalho, à mesa, no trabalho, no ócio, quando nos divertimos; nos dias úteis e nos feriados... em casa e na estrada... para que a chama da vida não se extinga na humanidade. Não procuramos justificação nem no passado nem no futuro. [...] É o dia de hoje que importa. Responderemos por ele amanhã. O passado é carniça que deixamos para trás. O futuro, deixamo-lo para os cartomantes. Ficamos com o presente».

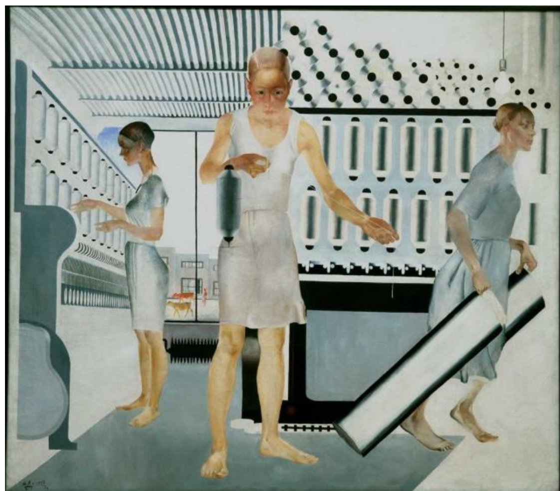
Mas esse presente foi roubado, a eles, aos outros e a nós. Pevsner e Gabo partiram para o estrangeiro. Kandinsky e Chagall, que haviam regressado à Rússia, exilaram-se de novo e, aliás, durante muito tempo os livros de referência soviéticos apresentaram Kandinsky não como russo, mas — horror dos horrores! — como alemão. Malevitch foi marginalizado. Rodtchenko e El Lissitsky ficaram confinados nas artes gráficas. De então em diante, a arte que todos eles fizeram foi a revolução que lhes fora sonegada, e a arte que depois se fez na União Soviética foi clandestina, com outras formas e outros temas. Não foi só o monumento de Tatlin à Terceira Internacional que ficou por construir, foi a Internacional também.



Vladimir Tatlin (Projecto de monumento à Terceira Internacional)

Como sempre sucede, a arte, e o que aconteceu à arte, anunciou o futuro. Neste processo desencadeou-se a crítica ao «formalismo», com a consequente perseguição aos «formalistas». Nada mais óbvio. Se a arte é forma, era necessário banir os formalistas para proibir os artistas de fazerem arte. «Com a derrota do "formalismo", ou seja, da excessiva atenção prestada à forma enquanto tal, na URSS a atenção transferiu-se do problema da linguagem artística ("como" pintar) para a questão do tema ("o quê" pintar)», resumiu Silvia Burini num dos artigos incluídos em *Russie. Memoria, Mistificazione, Immaginario*, catálogo da exposição realizada na Università Ca'Foscari de Veneza em 2010. E então a arte, na pintura, tornou-se clandestina, ou sofreu um destino ainda pior. «As autoridades estão a tentar criar uma arte revolucionária a partir de cima», escreveu El Lissitzky, desiludido, numa carta à esposa, Sophie, em Agosto de 1925, e que ela transcreveu em *El Lissitzky. Life, Letters, Texts*. «O Estado tem sempre tido um David, que pinta, consoante as exigências, hoje *O juramento dos Horácios* e

amanhã a *Coroação de Napoleão*. Só que agora nos falta um David». Na realidade não lhes faltava, e o declínio foi idêntico, já que Aleksandr Deineka, que havia pintado quadros marcantes como, em 1927, *Operárias do têxtil* e, no ano seguinte, *A defesa de Petrogrado*, foi levado progressivamente a deteriorar a sua arte até executar em 1952 coisas como *A inauguração da central eléctrica do kolkhoz*.



Aleksandr Deineka (Operárias do têxtil)



Aleksandr Deineka (A inauguração da central eléctrica do kolkhoz)

A crítica ao formalismo, banindo a forma, reduzia a arte a ser o que não era — um ensaio. E numa sociedade regida por um pensamento único, o ensaio reduzia-se a uma proclamação da linha oficial. A arte tornava-se, como observou Silvia Burini, «um instrumento preciso, definido, à sua maneira sintético e sem ambiguidades quanto a margens interpretativas». O *slogan* era o modelo de estilo. Assim, na pintura e na escultura a arte confundiu-se com a propaganda política, que a desideologização provocada pelo pensamento único aproximou da publicidade comercial, a ponto de o zhdanovismo aparecer como a forma soviética da indústria cultural de massas. A morte de Stalin arredondou ângulos e limou arestas, mas o rumo e os objectivos mantiveram-se.

Decerto o realismo figurativo pode contribuir para a degenerescência da arte em indústria cultural. Não a determina, mas facilita-a. Torna-se convidativo comparar a reprodução artística com o original e ignorar, ou esquecer, que o fundamental são as formas e não os personagens, meros pretextos das formas. A noção de realismo nas artes plásticas baseia-se num funesto mal-entendido. Pretender que as aparências são únicas ou promover uma delas a referência é instaurar o lugar-

comum da visão, é considerar que só o banal é real. Mas a razão de ser da arte consiste em ultrapassar a banalidade. Por isso o Realismo Social, desde o seu começo nos meados do século XIX até ao Realismo Socialista do zhdanovismo e às suas variantes posteriores, não é só medíocre no plano estético, é-o igualmente no plano da realidade, porque, impedindo de imaginar e projectar um futuro, impede que ele seja construído. A estética do realismo social é a submissão à trivialidade do presente.

Mas na União Soviética o declínio em direcção a uma indústria cultural de massas não foi homogéneo, porque em sentido contrário restaram traços de uma tendência herdeira das utopias jacobinas e das realizações do socialismo durante o auge da Segunda Internacional, quando o acesso generalizado à arte fazia parte do programa da abundância. Foi na música que o stalinismo prosseguiu essa ambição de levar a *high art* às massas. É certo que se puseram de lado as experiências de vanguarda que haviam tentado criar uma linguagem musical inovadora, por exemplo a *Sinfonia de Sirenes de Fábrica*, de Arseny Avraamov, executada pela primeira vez em Baku em 7 de Novembro de 1922, para celebrar os cinco anos da tomada do poder pelos bolchevistas em Petrogrado. De pé nos telhados de edifícios, um conjunto de maestros dirigiu com bandeiras e pistolas um concerto em que participaram sirenes de fábrica, sirenes de navios, baterias de artilharia, regimentos de infantaria com armas automáticas, motores de hidro-avião, buzinas de automóveis e coros formados pelos espectadores. Aliás, Giovanni Lista, na Introdução a *Luigi Russolo. L'Art des Bruits*, indica que já quatro anos antes tinham ocorrido experiências de sinfonias industriais à escala urbana em São Petersburgo e em Nizhny Novgorod, promovidas por Aleksei Gastev e Mayakovsky.

Mas a liquidação das experiências musicais de vanguarda não impediu a difusão sistemática e massiva das obras clássicas, por vezes, como sucedeu durante a segunda guerra mundial, com feitos de verdadeiro heroísmo, chegando a transportar-se para as frentes de batalha grandes intérpretes, como Sviatoslav Richter para tocar na Leningrado sitiada. Mas também nas artes gráficas as autoridades comunistas pensaram que algumas inovações do modernismo poderiam resultar

numa propaganda eficaz, porque despertavam a atenção, e por isso as organizações profissionais deste ramo de actividade exerciam sobre os seus membros um controle menos rígido do que sucedia com o sindicato dos pintores e escultores. E assim foram remetidos para as artes gráficas, em lugares secundários, artistas de vanguarda que haviam permanecido no país e se recusaram a abandonar a modernidade estética, como Rodtchenko ou El Lissitzky. Pelo mesmo motivo de utilidade propagandística salvou-se algum cinema. *Ivan, o Terrível*, de Eisenstein, com música de Prokofiev, é para mim a perfeição inultrapassada — e inultrapassável — em toda a cinematografia mundial.

Para os contemporâneos a lição estética da União Soviética era contraditória e justificava duas orientações opostas, invocando uns a crítica ao formalismo e o consequente zhdanovismo na pintura e na escultura para reduzir toda a arte à propaganda, enquanto outros invocavam Eisenstein e uma colossal plêiade de grandes intérpretes musicais para justificarem a permanência e a difusão da *high art*. Foram os maoistas europeus, depois do Maio de 68, quem introduziu na extrema-esquerda ocidental a funesta ideia de que a estética é dispensável. Que imbecis! Foram os primeiros responsáveis pelo facto de essa esquerda ter absorvido acriticamente a indústria cultural de massas. O zhdanovimo confundiu-se definitivamente com a publicidade comercial e apagou tudo o resto que a União Soviética ainda mantivera, e que foi apodado de «herança burguesa».



Revolução Cultural



Corn Flakes

Em breve os maoistas ficaram condenados à irrelevância, mas as suas piores coisas passaram para a geração seguinte da extrema-esquerda, aquela que hoje prevalece.

E entre essas piores coisas — a ignorância de que a estética é inelutável e que, ou se entende criticamente ou se absorve passivamente.

O receio de analisar as formas estéticas faz a extrema-esquerda fugir da arte como o diabo da cruz. Falam sobre um filme ou sobre um romance, nos raros casos em que lêem romances, como se fosse um ensaio. Falam sobre uma narração, ou sobre aquilo que entenderam da narração, e tomam-na como uma exposição teórica de um tema. Mas, assim, onde fica a arte do filme, a arte do romance? Onde fica uma música, ou aquilo a que chamam música, se só a letra, ou aquilo a que chamam letra, lhes interessa? Em que se distingue tudo isso do ensaio? Precisamente a incapacidade de distinguir entre ensaio e arte mostra que a extrema-esquerda é alheia à arte.

Se o objecto de arte é um espelho em que o espectador ou ouvinte se reflecte, quem afirma que não precisa de objectos de arte está a confessar que tem medo de se encontrar perante um espelho que lhe lance o reflexo... o reflexo de quê? Diante da forma artística, a forma considerada como o principal conteúdo, quem desvia a cara, fecha os olhos, tapa os ouvidos com barulho ensurdecedor, ou não tem nada dentro de si para reflectir ou tem medo do que possa ver dentro de si. Ou o vazio ou o horror. Por isso ignora a arte.

Quando a extrema-esquerda actual diz que não se interessa por arte, está apenas a mostrar a sua submissão à indústria cultural de massas. É este o cerne da questão. Ou somos conscientes da estética enquanto *maneira como*, ou não somos conscientes. Se não formos, então estaremos a absorver aquela estética com que a indústria de massas nos rodeia. Permanentemente, ou quase, ouvimos músicas que tudo e todos se encarregam de difundir, vemos vitrines, jornais, cartazes, diagramações na internet, vídeos, vemos as pessoas tal como se vestem e se penteiam ou se despenteiam. E se se despem já não são os corpos que vemos, mas as tatuagens e os *piercings*, que fazem hoje parte integrante da indústria cultural de massas. E ou temos disso uma consciência crítica ou não temos. Em ambos os casos, trata-se da relação de uma pessoa com uma estética. Mas quem tiver consciência crítica controla a relação. Quem não a tiver aceita-a inconscientemente e a relação passa a dominá-lo. Nesse momento a pessoa diz que não se importa

com a estética, mas é o contrário que sucede, é a estética do lugar-comum que absorveu a pessoa, e a inelutabilidade da estética implica a assimilação inconsciente da indústria de massas visual e sonora. Aliás, esta assimilação já não é só inconsciente, porque o ensino secundário passou a usar as letras e músicas produzidas pela indústria de massas como material de estudo poético e musical. O círculo fechou-se.

Nesta situação, não se trata de «levar às massas» — para empregar um termo tão estimado pela extrema-esquerda — uma arte que constitua um privilégio da elite. No plano artístico todos estão agora desprivilegiados. Por isso o objectivo terá de ser a reconstituição de uma *high art* a partir de materiais degradados. Desde algumas das formas de dadaísmo até à Pop Art e a artistas como Rauschenberg e Tinguely foram dados passos neste sentido.



Robert Rauschenberg (Mirthday man)

Recentemente, parece-me marcante a enorme instalação de Pedro Cabrita Reis em Serralves em 2019-2020, *A roving gaze, Um olhar inquieto*. No cinema, Paolo Sorrentino, em *La Grande Bellezza*, utilizou de uma maneira ferozmente crítica certos materiais sonoros e visuais da indústria cultural de massas. E, na música, foi o jazz que primeiro se adiantou e muito do que hoje se faz nas experiências de vanguarda no limiar da tradição erudita, do jazz e de algum rock constrói igualmente os alicerces de uma nova *high art*. Alicerces? Talvez só as escavações, porque praticamente tudo está por edificar.

Se a arte permite desdobrar o real em todas as suas possibilidades, concluo que a extrema-esquerda inimiga da arte é incapaz de pensar essa multiplicação de reais possíveis. Os conservadores classificam a extrema-esquerda como utópica. Tenho uma opinião diferente. Em vez de utópica, a extrema-esquerda dos nossos dias é rasteira, incapaz de ir além.

Há cinquenta e cinco anos terminei o ensaio «Uma Pintura na Construção dum Mundo» escrevendo: «Hoje» — um *hoje* antigo, que morreu com aquele mundo — a pintura abstracta «existe ao lado de todos os revolucionários; ao lado dos homens que constroem casas e dos que constroem sociedades. Hoje ela existe como todo o real humanismo; torna o mundo à medida de se poder viver nele. E poderemos passar por ruas que são pintura. Em casas que são pintura. Em jardins que são pintura».

Continuo a pensar o mesmo. Enquanto a vanguarda política não se confundir com a vanguarda artística, estaremos condenados ao lugar-comum, social e estético. «A banalidade é a contra-revolução», definiu Isaac Babel na juventude da Rússia soviética. O grande problema, o problema final, é a convergência da revolução social com a revolução artística.

Este ensaio foi publicado no site *Passa Palavra entre 5 de Março e 7 de Maio de 2021.*